جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

الحداثة الشّعريّة وقصيدة الشّطرين

The Poetic Modernity and Two-hemistich Poem

إعداد:

عبد الله أمين عبد الرّحمن أبو شميس

إشراف الأستاذ الدّكتور:

خليل محمّد الشّيخ

التخصص: أدب ونقد

2013 م

الحداثة الشّعريّة وقصيدة الشطرين
The Poetic Modernity and Two-hemistich Poem

إعداد

عبد الله أمين عبد الرحمن أبو شميس

بكالوريوس في هندسة الميكاترونيكس، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٥م.

ماجستير في اللغة العربية، أدب ونقد، جامعة اليرموك، ٢٠٠٨م.

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ .... مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة.......................... عضواً

الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة.......................... عضواً

الأستاذ الدكتور نايف خالد العجلوني.......................... عضواً

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمد الكوفحي .... عضواً

تاريخ المناقشة

٢٣/ ٧/ ٢٠١٣م

الإهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع إلى

أمّي الغالية، التي كان لها اليد الأولى في تنشئتي وتعهدي بالمعرفة وحب العلم،،

وإلى زوجتي الغالية، التي حملت معي عبء سنين طويلة من الدراسة، فكانت خير معين ورفيق،،

وإلى إخوتي الأحباء، وخصوصاً أخي عكرمة الذي لم يبخل يوماً بماله أو مشورته في مساعدتي على تحمل أعباء الدراسة

وإلى أبنائي الغالين: رؤى وغسان ومحمد، أمل مستقبلي

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، والصلاة والسلام على رسوله النبيّ العربيّ الكريم، وعلى سائر الأنبياء والمرسلين.

ويطيب لي في مفتتح هذا الجهد المتواضع أن أتذكر بالشكر أهله ومستحقيه، فأبدأ بأستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور خليل الشيخ، وأتوجه إليه بالشكر الموصول على قبوله ابتداء الإشراف على أطروحتي، وما أفاض عليّ طوال فترة تلمذتي عليه – التي بدأت قبل ما يزيد عن ثماني سنين– من فيض علمه الغزير وفكره النافذ وقريحته الوقادة وعنايته المستمرة، وهو ما كان له أكبر الأثر في تكويني العلميّ.

وأشكر أعضاء لجنة المناقشة الكرام: الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة، والأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة، والأستاذ الدكتور نايف العجلوني، والأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي، وقد شرفتُ بالتتلمذ لبعضهم سابقاً والاستفادة من علمهم المتين. أشكرهم جميعاً على ما أبدوه من ترحاب بمناقشة الأطروحة، وعلى ما قدّموه من نقد لها، وأفكار واقتراحات جليلة الفائدة.

ولا أنسى شكر أصدقائي الشعراء: الأستاذ المهندس جاسم الصحيّح، والأستاذ أجود مجبل، والأستاذ حسن شهاب الدين، والدكتور عارف الساعدي، والأستاذ حسن المطروشي، والأستاذ نجاح العرسان، والأستاذ مهدي منصور، والدكتورة حنين عمر، والأستاذ محمد عبد الباري، على تفضلهم بتوفير نسخ من مجموعاتهم الشعرية ومجموعات أخرى لغيرهم من الشعراء، وبعض الكتب النقدية.

ولا أنسى شكر الأستاذ الشاعر مجاهد أبو الهيل صاحب دار "نخيل" العراقية للنشر، الذي زوّدني بمنشورات الدار من المجموعات الشعرية القيّمة.

كما لا يفوتني شكر صديقي الدكتور عبد الرحمن الرشيد، على قراءته الأطروحة وإبداء ملاحظاته القيّمة عليها. وكلي اعتذار لكل من لم تسعفني الذاكرة بأسمائهم في هذا المقام، والشكر والحمد لله أولاً وآخراً.

الفهرس

المحتوى | **الصفحة**

الملخّص

الحداثة الشعرية وقصيدة الشطرين

إعداد:

عبد الله أمين عبد الرّحمن أبو شميس

إشراف الأستاذ الدّكتور:

خليل محمّد الشّيخ

تحاول هذه الدراسة أن توضّح أثر حركة الحداثة الشعرية التي بدأت في منتصف القرن العشرين، على الشعر الذي ظلّ يُكتب في قالب الشطرين القديم. وقد عمدت الدراسة في سبيل هذه الغاية– ابتداءً– إلى تحديد المقصود بالحداثة الشعرية، وجلاء أبرز سماتها سواء على صعيد المضمون أم الشكل، وهي سمات تتعلق بتغييرات أساسية في الرؤيا/ الرؤية الشعرية، والموقف واللهجة، واللغة والصورة والرمز.

ولمّا كانت غاية الدراسة عملية لا نظرية، فقد انطلقت – بعد ذلك– إلى معاينة النصوص الشعرية الحديثة المكتوبة في قالب الشطرين، فاختارت لذلك عشرين مجموعة شعرية لاثني عشر شاعراً عربياً، نشر معظمها خلال الخمس عشرة سنة الماضية، وثلاث منها فقط تعود لسنوات قليلة سابقة على ذلك. وحاولت أن تتلمّس آثار الحداثة الشعرية في قصائد هذه المجموعات، وتتتبّع سماتها فيها، عبر ثلاثة محاور رئيسية هي بنية القصيدة، والصورة الشعرية، والرمز الشعري.

وقد اصطنعت الرسالة منهجاً ذا شقّين: شق تحليليّ يهدف إلى تحليل النصوص ومقاربتها من الداخل، وشقّ مقارن يضع النصوص المكتوبة في قالب الشطرين في مقابل نصوص مشابهة لها في بعض سماتها مكتوبة في قالب التفعلية، وذلك بغية معرفة إلى أيّ مدى استطاع الشعراء الذين يكتبون في قالب الشطرين أن يبلغوا آفاق الحداثة الشعرية.

المقدمة:

لعلّ تجربة الحداثة في الشعر العربيّ أن تكون أهمّ تجديد طرأ على هذا الشعر منذ بداياته الأولى، وأكثره أثراً في تغيير هذا الشّعر على الصّعد كافّة، لذلك اهتمّ النقّاد بدراسة هذه التّجربة: أصولها التي أنتجتها؛ وسماتها المميزة لها، وأثرها في تكوين النصّ الشعري سواء على صعيد المضمون أم على صعيد الشكل والأسلوب. وعلى كثرة الدّراسات التي تناولت تجربة الحداثة وقلّبتها على أوجهها المختلفة، ظلت قضيّة تفاعل القالب الشعريّ الأصيل(أعني قالب قصيدة الشطرين) مع هذه التجربة الجديدة خارج الدّراسة، وربّما خارج التفكير. فباستثناء دراسة صغيرة تحت عنوان "موقع القصيدة العمودية في الشعر العربي الحديث"[1] لإبراهيم السعافين(1942-)، لا نكاد نظفر بأية دراسة تعقد صلة بين قصيدة الشطرين وتجربة الحداثة.

ورغم أنّ السعافين يطرح أسئلة مهمة حول عدة قضايا، مثل: "هل الشكل الخارجي هو السمة المميزة للقصيدة؟ وهل هناك قصيدة تفعيلة أو قصيدة عمودية ذات تشكيل واحد، أو ذات بنية واحدة؟ وإذا كان الاهتمام منصبّاً على الشكل الخارجي فما نصيب المضمون الذي تشكله شبكة العلاقات اللغوية الفنية، أتراه هامشياً إلى جوار الشكل الذي يتضمنه ويحدد بالتالي قيمته؟"[2]، فإنّه عند الإجابة عليها لا يقدّم أجوبة شافية، والسبب في ذلك يعود إلى أنه– عند التطبيق– ذهب يبحث عن نماذجه من شعر الشطرين لدى شعراء حداثيين كبار، مثل أدونيس(1930-) ومحمود درويش(1941-2008)، وهي نماذج إمّا كانت في بدايات تجربة الحداثة، أو أنها كانت نادرة جداً لا يمكن أن تشكل ظاهرة، وهو ما أدى به إلى أن أصبحت معظم نماذجه التحليلية قصائد تفعيلة. ولا يذكر السعافين من شعراء الشطرين سوى عبد الله البردوني(1929-1999)

[1] إبراهيم السعافين: لهب التحولات دراسات في الشعر العربي الحديث، دبي، العالم العربي للنشر والتوزيع، 2007، ص55-88.
[2] المرجع نفسه، ص56.

وعبد الرزاق عبد الواحد(1930-)، وكلا الشاعرين لا يمكن أن تكون تجربتهما- في الحقيقة- مثالاً جيداً على حداثة قصيدة الشطرين، فمعظم ما لديهما من تحديث ينتمي إلى تجارب شعرية سابقة على تجربة حركة الحداثة، مما لا مجال لتفصيله هنا.

لقد تناولت كثير من الدراسات تجارب بعض الشعراء الذين ظلوا يكتبون شعر الشطرين- بعد حركة الحداثة الشعرية- مثل محمد مهدي الجواهري(1903-1997) ونزار قبّاني(1923-1998) وعبد الله البردوني وغيرهم، وعاينت بعض هذه الدراسات تجاربهم على مستويات أسلوبية وجمالية متعددة كاللغة والإيقاع والصورة والرمز، لكننا قلّما نلمح فيها عناية بإبراز الجانب الحداثيّ في تلك التجارب، ولا نكاد نجد اختلافاً بينها وبين الدراسات المشابهة التي درستْ تجارب شعراء سابقين على حركة الحداثة.

ومن المهمّ- هنا- الإشارة إلى أنّ تجارب معظم هؤلاء الشعراء الذين كانوا موضع الدراسات السابقة لم تكن تحتوي في الحقيقة على تحولات كبيرة عن نمط القصيدة السابق لتجربة الحداثة، كتلك التحولات التي شهدها ربع القرن الأخير، إثر العودة القوية من الشعراء العرب للكتابة بقالب الشطرين، بعد أن هيمنت الكتابة بقالبيْ التفعيلة وقصيدة النثر على المشهد الشعريّ في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وظهور تجارب شعرية جديدة في مختلف أرجاء الوطن العربيّ، تميّزت بالنضج الفني واختلاف ما تقدّمه في قصيدة الشطرين عن أنماط قصيدة الشطرين المعهودة في الذاكرة الشعرية، من كلاسيكية ورومانسية ورمزية ومنبرية، كان واضحاً للمتابع مدى تأثره بحركة الحداثة الشعرية وتمثّله لها.

ومن ثمّ جاء اهتمام هذه الدراسة بتبيّن معالم الحداثة الشعرية في قصيدة الشطرين الحديثة، بغية تحقيق عدة أهداف: الأول، إعادة الاعتبار للقصيدة العربية الشطريّة وإعطاؤها ما تستحقه من

اهتمام بعيداً عن التحيزات الشكليّة التي لا تنبثق عن موقف نقدي منصف؛ والثاني، فحص مدى ارتباط تحقق الحداثة الشعرية بالقالب الشعري الذي تتحقق من خلاله؛ والثالث، فحص قدرة قالب الشطرين على استلهام الحداثة الشعرية رؤيا/ رؤية وأدوات، ومعاينة إلى أيّ مدى يمكن أن يستوعب التغيرات الكبيرة التي طرأت على الشعرية العربية.

لقد قُسمت هذه الدراسة ثلاثة فصول، سبقها تمهيد بعنوان(الحداثة الشعرية والقالب الشعريّ) يرتكز على أربع مقدمات أساسية، تتصل **الأولى** بتوضيح مصطلح الحداثة والمصطلحات المتعلقة به كالحديث والتحديث والحداثيّة، ودلالة هذه المصطلحات في سياقها العامّ وفي سياق الشعريّة العربية الخاص. أمّا المقدمة **الثانية** فتهتمّ بتوضيح سمات الحداثة الشعرية العربية وإنجازاتها، كما تعيّنت زمنياً منذ منتصف القرن العشرين، سواء على صعيد المضمون أم الشكل. فعلى صعيد المضمون تحتلّ الرؤيا/ الرؤية الشعرية موقعاً أساسياً في التجربة الشعرية الحديث، وعلى صعيد الشكل ثمة تغيّرات أساسية طرأت على القالب الشعريّ واللغة الشعرية والصورة والرمز الشعريين. وتحاول المقدّمة **الثالثة** توضيح طبيعة الصراع التاريخيّ بين القالبين– قالب الشطرين وقالب التفعيلة– من جهة، وتبيُّن الفروق الجوهرية بين القالبين من جهة أخرى، مع ملاحظة ما طرأ على قالب الشطرين في محاولته الاقتراب من قالب التفعيلة. فيما تعرض المقدّمة **الرابعة** لتجربة "حركة قصيدة الشعر" التي ظهرت في العراق في بدايات هذا القرن، وحاولت التأطير نقدياً لتجربة قصيدة الشطرين الحديثة.

أما **الفصل الأول** (بنية قصيدة الشطرين الحديثة، المقطّعة نموذجاً) فقد انقسم قسمين: نظريّ وتطبيقي. القسم الأول اهتمّ بتوضيح التغيير الذي طرأ على مفهوم القصيدة في الشعر الحديث، وعلى توضيح السمات والخصائص التي أضحت جوهرية في القصيدة الحديثة، كتماسكها

واعتمادها على التجربة وقيامها على الرؤية والموضوعية والإنسانية. ثم توضيح مدى أهمية بناء القصيدة في الشعر الحديث، ومناقشة الجهود النقدية في تحليل بنى القصيدة الحديثة ونماذجها. أمّا القسم الثاني فيقدّم دراسة تطبيقية لبنية المقطّعة في قصيدة الشطرين الحديثة، بالاعتماد على نصوص المجموعات الشعرية موضع الدراسة، بالإضافة إلى تقديم قراءة في مجموعة شعرية كاملة تعتمد بنية المقطّعة في جميع نصوصها.

أما **الفصل الثاني** (الصورة الشعرية في قصيدة الشطرين الحديثة) فيسلّط الضوء– ابتداءً– على أهمية الصورة الشعرية في الشعر الحديث، وعلى توضيح طبيعة اختلافها عن الصورة التقليدية سواء على مستوى الصورة المفردة أو مستوى القصيدة أو مستوى الشعر عموماً، وتبيان مرجعيّاتها التي تصدر عنها وخصائصها التي تتسم بها. وقد لوحظ أنّ الصورة الحديثة شديدة الارتباط بالتجربة الشعرية الخاصة لدى كل شاعر، وأنّ أبرز سماتها الجدّة والخصوصية والعضوية.

ثم يقدّم الفصل نمطين أساسيين من أنماط الصورة الشعرية الحديثة، هما: الصورة البيانية، والصورة السينمائية. مع عرض شواهد على كل نمط، ومناقشة عدد من القضايا المرتبطة بكلّ منهما. أما الصورة البيانية فترتبط بعدة قضايا فرعية مثل: العلاقة بين التشبيه والاستعارة وملاحظة غلبة الاستعارة على الصورة الحديثة، وغرابة الاستعارة، والصورة النقيضة، وعيوب الصورة البيانية. وأما الصورة السينمائية فتعرض لتأثر الشعر بفنّ السينما، ومستويات هذا التأثر على صعيد اللقطة فالمشهد فالمونتاج، مع تفصيل أنواع المونتاج الشعري، وتحليل شواهد عليه.

أما **الفصل الثالث** (الرمز الشعريّ في قصيدة الشطرين الحديثة) فيبدأ بتحديد مفهوم الرمز الشعري، وتوضيح بعض الرموز المستخدمة في الموروث الشعري العربيّ قبل حركة الحداثة

الشعرية، وخصوصاً لدى مدرسة الرمزيين في الشعر الحديث التي أثرت كثيراً في الشعر الحديث، ثم تبيان موقع الرمز ومكانته في تجربة الحداثة، ومفهوم الرمز العامّ والرمز الخاصّ، والمرجعيات التي يصدر عنها الرمز الحديث وهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالتجربة الشعرية.

بعد هذا المهاد النظريّ انطلقت الدراسة إلى معاينة الرمز الشعريّ، كما تجسد في شعر الشطرين الحديث، ضمن نوعين أساسيين من الرمز، هما: الرمز الطَّبَعي، والرمز التراثيّ. النوع الأول ينبع من الطبيعة بمعناها الضيق أو من الواقع الاجتماعي أو من اللاوعي. وقد عرضت الدراسة نماذج للرمز الطبعي من شعر الشطرين الحديث مع تحليل هذه النماذج ومناقشتها وبيان ارتباطاتها بمواقف الشاعر الحديث، كتلك النماذج المتصلة بالموقف من المدينة. واهتمّت الدراسة بتوضيح بعض الرموز الطبعية العامة في شعر الشطرين الحديث كرمز الماء، وطبيعة استخدام مثل هذه الرموز، وما يعتوره من نجاح أو إخفاق. كذلك اهتمّت الدراسة بتقديم بعض الأمثلة على الرموز الخاصة التي استطاع بعض الشعراء ابتكارها، وتحليل عدد من القصائد تحليلاً يوضّح دلالات هذه الرموز.

أمّا النوع الثاني من الرموز، وهو الرمز التراثي، فقد وضّحت الدراسة أهميته وموقعه من تجربة الشعر الحديث، ولاحظت عناية شعراء الشطرين بالرموز التراثية العربية والدينية الإسلامية أكثر من عنايتهم بالرموز الأسطورية التي اهتمّ بها شعراء الحداثة الذين كتبوا في قالبي التفعلية وقصيدة النثر. واهتمّت الدراسة بتبيان الطرق التي جرى من خلالها توظيف الرمز التراثي واستلهامه، ولاحظت– من خلال تحليل الأمثلة الشعرية– وجود توظيفين أساسيين أحدهما طرديّ يوظّف الرمز معيداً إنتاج دلالاته الموروثة، والآخر عكسيّ يعمد فيه الشاعر إلى إحداث تغييرات

في دلالات الرمز الأصليّة، ابتغاء إنتاج دلالات جديدة أكثر مناسبة لتجربته الخاصة. مع مناقشة طريقة توظيف الرموز وما أصابها أحياناً من العيوب.

بعد ذلك يناقش الفصل تقنية القناع، بوصفها أحد تجليات الرمز التراثيّ، حيث يختبئ الشاعر وراء شخصية تاريخية ليعبّر – غالباً– عن موقف ناقد للعصر الحديث من خلالها، ويتفاعل الصوتان– صوت الشاعر وصوت الشخصية– معاً ليشكلا رؤية القصيدة. ويعرض نموذجاً مقارناً لاستخدام هذه التقنية لدى شاعرين أحدهما كتب في قالب التفعيلة، والآخر في قالب الشطرين، مستخدميْن القناع ذاته، متمثلاً في شخصية ابن نوح. وتوضح الدراسة إلى أي مدى نجح كلا الشاعرين في استخدام القناع ذاته للتعبير عن رؤيتين مختلفتين.

لقد حرصت الدراسة– طوال فصولها– ألا تغفل ملاحظة السمات الحداثية الأخرى، غير بنية القصيدة والصورة والرمز، التي ظهرت في قصيدة الشطرين الحديثة أو غابت عنها. فتطرقت– ما اتسع المقام– إلى قضايا الموقف الشعريّ، واللهجة الشعريّة، وطبيعة اللغة الشعرية المستخدمة سواء على صعيد المفردات أو التراكيب، والتغيرات التي طرأت على بنية الجملة الشعرية.

كما حرصت الدراسة كذلك على عقد المقارنات العديدة بين نماذج شعر الشطرين ونماذج مقابلة من شعر التفعيلة، بغية توضيح إلى أيّ مدى كانت تجربة الحداثة عميقة الأثر في شعر الشطرين الحديث من جهة، وإلى أيّ مدى استطاع شاعر الشطرين الحديث أن يستوعبها ويوظفها من جهة أخرى.

التمهيد:

الحداثة الشعرية والقالب الشعريّ

1- مفهوم الحداثة الشعرية:

تتطلب دراسة مصطلح الحداثة "استعمال سلسلة من المصطلحات تنتمي جميعها، في اللغة العربية، إلى الجذر (حَدَثَ)، وفي اللغات الغربية إلى الجذر (mode)"[1]، وإذا رجعنا إلى الدلالة في المعجم العربيّ، وجدنا في لسان العرب:

"الحَدِيثُ: نقيضُ القديم. والحُدُوث: نقيضُ القُدْمةِ. حَدَثَ الشيءُ يَحْدُثُ حُدُوثاً وحَداثةً، وأَحْدَثه هو، فهو مُحْدَثٌ وحَديث، وكذلك اسْتَحدثه.

وحَدَثَ أَمرٌ أَي وَقَع.

ومُحْدَثاتُ الأُمور: ما ابتدَعه أَهلُ الأَهْواء من الأَشياء التي كان السَّلَف الصالحُ على غيرها"[2].

وواضح أنّ دلالة الجذر ومشتقاته تدور حول اثنتين: الجِدَّة من جهة، ومغايرة السابق ومخالفته من جهة أخرى، وهذه الدلالة الأخيرة " تشير إلى الابتداء، والخرق، والانتهاك، وعنف الخروج عمّا هو متعارف عليه"[3].

فإذا انتقلنا إلى الجذر (mode) والكلمات المرتبطة به في اللغة الإنجليزية، وجدنا التالي:

" mode: (1) صيغة (2) "أ" شكل. "ب" أسلوب. (3) طريقة (عمل شيء) (4) زيّ سائد.

modern: (1) حديث، عصريّ (2) العصريّ: "أ" شخص من أهل العصر الحديث. "ب" شخص ذو آراء عصريّة. "ج" ضرب من الأحرف الطباعية.

[1] نايف العجلوني: "الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم"، مجلة أبحاث اليرموك " سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع2، 1996، ص106.

[2] جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، بيروت، دار صادر، 2003، مادة " ح د ث" .

[3] جابر عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، 2008: ص334..

modernism: (1) تعبير (أو استعمال) عصريّ (2) العصرانية: الصفة العصرية؛ حبّ الجديد أو العصريّ (3) الحركة العصرانية: "أ" حركة في الفكر الكاثوليكي سعت إلى تأويل تعاليم الكنيسة على ضوء المفاهيم الفلسفية والعلمية السائدة في أواخر القرن 19 وأوائل القرن العشرين. "ب" النزعة اللاهوتية التحررية في البروتستانتية. "ج" نزعة في الفن الحديث تهدف إلى قطع الصلات بالماضي والبحث عن أشكال من التعبير جديدة.

modernity: (1) العصرية: كون الشيء عصرياً. (2) شيء عصريّ.

modernization: (1) التعصير: جعل الشيء عصرياً. التجديد"[1].

ومن الواضح ارتباط الجذر ومشتقاته– هنا أيضاً– بالأزمنة الحديثة من جهة، وبوصف "التقنيات والطرف والأفكار والأساليب التي تتميز(في الآداب والفنون خاصة) بتمرد وجسارة لإحداث شيء من القطيعة مع الأشكال والتقنيات التقليدية في التعبير."[2]

لقد تعددت المقابلات العربية للمصطلحات السابقة خصوصاً مصطلح modernism، الذي تُرجم إلى عدد كبير من المقابلات، مثل" الحداثة" أو "الحداثيّة" أو "الحداثويّة" أو "الحداثانيّة" أو "نزعة الحداثة"، و "العصريّة" أو "العصرانيّة"، أو "المودرنزم" التي تحتفظ باللفظة الغربية في رسم عربيّ[3]. وبسبب ما تثيره كثرة المصطلحات من اضطراب في الفهم والتواصل، فإنّ بعض الباحثين دعا لإشاعة اشتقاقات ذات جذر لغوي واحد ينبثق من جذر(ح د ث)، وأن يكون مصطلح **الحداثة**

---

[1] منير البعلبكي: المورد قاموس إنكليزي– عربي، ط8، بيروت، دار العلم للملايين، 1975.

[2] العجلوني: الحداثة والحداثية، ص111.

[3] المرجع نفسه، ص107.

هو الأصل الذي نعتمده في مقابل المصطلح الغربي Modernity[1]، ثم نشتق منه المصطلحات المتفرعة عنه.

يعرف جان بوديارد(Jean Budrillard) الحداثة Modernity بأنها "صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، تعارض جميع الثقافات السابقة أو التقليدية"[2]، والحداثة– بهذا المعنى– مرتبطة بالنهضة الأوربية منذ أوائل القرن السادس عشر، وبعمليّات التحديث modernization المستمرة والثورة الصناعية التالية، وقد تعمّقت– أي الحداثة– وتوسّعت داخل أوروبا خلال أربعة قرون، ثم امتدّت لتشمل العالم كله تقريباً في القرن العشرين[3].

أمّا مصطلح الحداثيّة modernism فيستعمل "لتحديد ملامح مرحلة أسلوبية مميزة لعلها انتهت منذ أمد قريب أو غير قريب، لاختلاف بين الباحثين في تحديد منعطفاتها المرحلية (قد يجادل آخرون في أنها لم تنته)"، كما يُستعمل المصطلح أيضاً "لإيجاز حالة من التحديث الدائم، حالة عقلية ورؤية إنسانية تمثل نمطاً من الوعي الشائع في العالم الحديث هاجسه ضرورة اللحاق بحركة الزمن". والحداثيّة – بذلك– تتضمن سلسلة من الحركات الحديثة: الرمزية، والانطباعية، والتعبيرية، والتكعيبية، والسوريالية .. وغيرها[4] ، وإذا كانت "بدايات (الحداثة) قد انبثقت مع النهضة الأوروربية، في أوائل القرن السادس عشر، فإنّ بدايات(الحداثية)، في إطارها الأكثر تخصيصاً، قد انبثقت في أواخر القرن التاسع عشر"[5].

---

[1] فاضل ثامر: مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص172. العجلوني: الحداثة والحداثية، ص106.

[2] العجلوني: الحداثة والحداثية، ص112. نقلاً عن: أحمد الحذيري: الحداثة بين الاتباع والإبداع، الفكر العربي المعاصر، 72–72 (كانون الثاني، شباط 1990) ، ص123.

[3] العجلوني: الحداثة والحداثية، ص113.

[4] المرجع نفسه، ص116.

[5] المرجع نفسه، ص117.

وإذا كانت "قضايا الحداثة والتحديث والحداثية[1] تنتمي أساساً إلى سياق العصر الحديث الذي انبثق، لأسباب تاريخية، لدى الغربيين أولاً(منذ أوائل القرن السادس عشر) ولدى العرب تالياً(منذ أوائل القرن التاسع عشر)"[2]، فإنّ هذا لا يمنع من وجود حداثة عربية خاصة "تتجلى في أوضح صورها بمقابلتها مع الفترات التاريخية السابقة"[3].

وفي سياق الشعرية العربية، يرى جابر عصفور(1944-) أنّ "الإلحاح على صيغة(الحداثة) قرين استخدام معاصر، لا يتجاوز نصف قرن تقريباً؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد؛ ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحاً أجنبياً هو Modernity أو Modernism يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات الإبداعي في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة"[4].

وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى ازدواجية المصطلح، حيث يؤكد فاضل ثامر(1938-) على ضرورة التمييز الدقيق بين المصطلحين، فالمصطلح الأول يمتلك "دلالة محددة على ما هو جوهريّ وشامل في نزعة الحداثة دون تقيّد باشتراطات مذهبية أو ظلال قيمية ومفهومية، ومنها تلك الخاصة بتحديد موقف أونطولوجي معين إزاء الكون والإنسان"[5]، أمّا المصطلح الثاني "فرغم أنه ينتمي، لغة، إلى الجذر ذاته إلا أنه قد تمذهب بعد إضافة اللاحقة ism- فأصبح يدلّ على حركة

---

[1] أي modernism.

[2] العجلوني: الحداثة والحداثية، ص107.

[3] المرجع نفسه، ص107.

[4] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص333.

[5] ثامر: مدارات نقدية، ص171.

معيّنة داخل الأدب الغربيّ مشروطة بوضع تاريخيّ معيّن، وهي يمكن أن تُعدّ أحد الاتجاهات البارزة فيه، وليس المظهر الوحيد لها"[1].

وفي ضوء هذا التمييز الذي يقدمه ثامر، وحيث إنّ المصطلح الأوّل "هو المقابل المنطقي لمصطلح الحداثة كجوهر عامّ.. فنستطيع بهذا أن نتحدث عن الحداثة في الأدب الإسباني أو البرازيلي أو السوفياتي أو العربي مثلما نتحدث عن الحداثة في الأدب الفرنسي أو الإنكليزي"[2]، فإنّ الباحث يؤثر استخدام مصطلح الحداثة الشعرية للدلالة على ما تحقق من إنجازات في الشعر العربيّ الحديث.

وقد تباين فهم النّقّاد والشعراء العرب لمصطلح الحداثة تبايناً كبيراً، فطائفة منهم نظرت إلى الحداثة بوصفها قيمة في العمل الفنّيّ غير مرتبطة بالزّمن، فهي" السّعي المستمرّ نحو المستحيل. هي التّجاوز المستمرّ للأشكال"[3] ، والحداثة "مع أنّها تحدث في التّاريخ إلاّ أنّها تتجاوزه ولا تتحوّل إلى نسق مستقرّ وبالتالي فإنّه يمكن الخروج عليه"[4].

وبحسب هذا الفهم للحداثة فإنّ حداثة أبي نواس(– 195هـ) أو أبي تمّام(–231هـ) أو المعرّي(363– 449 هـ) لا تختلف عن حداثة السّيّاب(1926– 1964) أو محمود درويش، لأنّ جوهر الحداثة كامنٌ في التّجاوز، وهو موجود في تجارب هؤلاء جميعاً. بل إنّه يمكن النظر للحداثة على أنها "استمرار التجديد الذي بدأت طلائعه في الشعر العربيّ، منذ أوائل العصر العباسيّ"[5]. إنّ

---

[1] ثامر: مدارات نقدية، ص171.

[2] المرجع نفسه، ص171.

[3] إدوار الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999، ص10.

[4] المرجع نفسه، ص11.

[5] محمد عزام: الحداثة الشعرية: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص38.

هذا المفهوم للحداثة يجعلها مرادفةً للأصالة[1] والتحديث والتجديد والمغايرة[2].

لكنّ طائفة أخرى رأت أنّ تجربة الحداثة تنطوي على بعد زمنيّ أساسيّ، يرتبط ارتباطاً أساسياً بالتغيرات البنيوية التي طرأت على العالم الحديث في جميع المجالات، وفي السياق العربيّ ترتبط بتغيّرات جوهرية ليس من الممكن تصوّر حدوثها في العصور القديمة[3].

ويرى جابر عصفور أنّ هذا الرأي الأخير"يركز على البعد المعاصر من(الحداثة) فحسب، ويجعل(حداثة) القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوروبية(الحديثة)، على نحو يكاد يجعل من الأولى نسخة من الثانية"[4]، وهو ما يفصل "بين(القصيدة العربية المعاصرة) وأصولها التراثية، فضلاً عن حوارها مع واقعها التاريخي المتعين، ليشدها إلى أصول مقابلة، في(المودرنزم) الأوربية السابقة في الزمن، والمغايرة في الإنجاز والطموح"[5]، مؤكداً على أنّ الحداثة "هي– في المحل الأول– صيغة تنصرف إلى الفعل، وتنطوي على الاختيار، وتتضمّن بُعداً للقيمة بالضرورة"[6].

لقد كان همّ عصفور في الحقيقة التمييز بين الحداثة والمعاصرة، وهو برأيه تمييز ضروريّ "يساعد على فضّ الوهم الشكليّ الذي يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعراً معاصراً؛ وفضّ الوهم المضمونيّ الذي لا يؤكد التمييز، داخل "الشعر الحر" نفسه، بين

---

[1] الخراط: شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات، ص10.

[2] عزام: الحداثة الشعرية، ص38-39.

[3] راجع توضيحاً مستفيضاً لعلاقة الحداثة بالتطورات التي وقعت في الأزمنة الحديثة في الصناعة والعلم وعمليات التحديث المستمرة في جوانب المجتمع كافة، في: العجلوني: الحداثة والحداثية، ص112-115.

[4] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص334.

[5] المرجع نفسه، ص334.

[6] المرجع نفسه، ص334.

شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدي يوسف(1934-)؛ وفضّ الوهم النظريّ الذي قد يشدّ الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته"[1].

ورغم أنّ الباحث يتفق مع عصفور على ضرورة التفريق بين الحداثة والمعاصرة، إلا أنه يؤكد أنه لا يمكن تخيّل الحداثة دون المعاصرة: فصحيح أنه ليس كل معاصر حديثاً، ولكن صحيح أيضاً أنّ كل حديث فهو معاصر بالضرورة.

والحقيقة أنّ هذه القضية- رغم أهميتها- تظلّ ثانوية بالنسبة لدراستنا الحالية، التي تنطلق من افتراض وجود حداثة شعرية عربية محددة في زمن معيّن، ورصد سمات هذه الحداثة كما تجلّت في نماذجها الشعرية الأسمى، ومحاولة تبيّن تأثيرها على الكتابة الشعرية في قالب قصيدة الشطرين. إننا نتحدث عن حداثة زمنية متعينة، ومنجز شعريّ محدد، ولا يعنينا- بأي شكل من الأشكال- أن نربط هذا المنجز بمنجزات تراثية قديمة، دون أن يقع في وهمنا التقليل من قيمة تلك المنجزات.

إنّنا نتحدث- في الواقع- عن المنجزات الشعرية التي حققها الشعراء العرب منذ حوالي خمسة وستين عاماً، والتي ظلّت تتراكم وتتطوّر، حتى بلغت ذراها عند شعراء مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور(1931-1981) وأدونيس وأمل دنقل(1940-1983) ومحمود درويش وسعدي يوسف وغيرهم، وما زالت مفتوحة على التطوير والتحديث.

---

[1] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص334.

2- سمات الحداثة الشعرية العربية:

انتهينا في الفقرة السابقة إلى تحديد ما نقصده بالحداثة الشعرية بأنه المنجزات الشعرية التي حققها الشعراء العرب منذ حوالي خمسة وستين عاماً، وتراكماتها وتطوراتها. ولمّا كان هدفنا – في هذه الدراسة- هو تبيّن تأثير هذه الحداثة الشعرية في قصيدة الشطرين الحديثة، كان لزاماً علينا تحديد سمات هذه الحداثة تحديداً واضحاً دقيقاً؛ إذ لا يمكن وصف نصّ شعريّ ما بأنّه حداثيّ أو نفي الصفة عنه، أو القول إنّه يحتوي سماتٍ حداثيّة- دون معيار واضح للحكم.

قد يظنّ البعض أنّ أهمّ ما أنجز، على مستوى حداثة القصيدة العربية، يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة، لكنّ كثيراً من الشعراء والنقاد يؤكدون أنّ أهمّ إنجازات الحداثة "يتمثل في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربيّ الحديث، وفي شعر العالم كلّه عموماً: الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقاً"[1].

لقد أصبحت مفردة الرؤيا/ الرؤية بمثابة الكلمة المفتاحية لتجربة الحداثة في الشعر، ويكفي المرء أن يتصفح عناوين الدراسات النقدية ليكتشف مركزية هذه المفردة في تجربة الحداثة وفي وصفها وتحليلها. فلعله لا توجد دراسة لا تتضمن هذه الكلمة في عنوانها[2] أو في عنوان جزء منها. يقول أدونيس في مفتتح كتابه ***زمن الشعر***(1972) "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا"[3]، أما ماهية هذه الرؤيا- كما يرى أدونيس- فهي "بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة،

---

[1] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، رام الله، دار الشروق، 2003، ص11.

[2] إنّ عناوين دراسات مثل: الرؤيا في شعر البياتي، أو: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، أو: الشعر بين الرؤيا والتشكيل – على سبيل المثال لا الحصر- أصبحت عناوين مألوفة جداً في الدراسات الحديثة. انظر: محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987. ريتا عوض: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، دراسات نقدية: بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل: بيروت، دار العودة، 1981.

[3] علي أحمد سعيد أدونيس: زمن الشعر: ، ط2، بيروت، دار العودة، 1978، ص9.

هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها... فقوام الشعر معنى خلاّق توليديّ، لا معنى سرديّ وصفيّ"[1].

إنّ أدونيس، شأنه شأن شعراء مجلة شعر، أو الشعراء التموزيين، يتبنى الاتجاه إلى تعريف الشعر وقصره على ما هو "رؤيا" لا ما هو "رؤية"، والفارق بين الكلمتين، كما يرى جابر عصفور، أنّ الأولى تتصل بتجربة "حدسية" عرفانية، أما الثانية فتصدر عن عقلانية منطقية[2]. وهو– أعني قصر الشعر على أن يكون رؤيا– ما يرفضه كثيرون من شعراء الحداثة. ويلاحظ عصفور ارتباط أصحاب الرؤيا بمرجعيات فرنسية في الغالب، وارتباط أصحاب الرؤية بمرجعيات إنجليزية، وإن كان يرى أنّ الفريقين معاً يكوّنان "الحداثة" التي لا يمكن وجودها إلا بصراع بين نقيضي العقلاني والعرفاني[3].

لكنّ مفردة الرؤيا– رغم كثرة دورانها على ألسنة الشعراء والنقاد، وربما بسبب ذلك– قد لُفّت بكثير من الغموض، واتخذ الحديث عنها طابعاً إنشائياً في أغلب الأحيان، كما نجد في المثال التالي الذي يصف فيه شاعرٌ ناقدٌ الشاعرَ الحديث: "الشاعر في مفهوم الرؤيا الحديثة، ليس وصّافاً، أو مراقباً، أو معلقاً على ما يراه. إنّ هؤلاء جميعاً، يقفون على مبعدة من شهوة العالم أو بهجته المباشرة. في منأى عن رذاذ الدم والأنين الذي يتطاير من قلبه المهشم، وعينيه المطفأتين"[4]. ومثل هذه الإنشائية كثيراً ما أدّت إلى تضليل الممارسة النقدية.

ولعلّ مصطلحاً أكثر وضوحاً ارتبط بالرؤيا/ الرؤية، هو مصطلح **الموقف**، قد استثمره عدد

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص9.

[2] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص8-12.

[4] العلاق: في حداثة النص الشعري، ص11.

من النقاد من خلاله بكشف شيء من اللبس عن الغموض الذي يلفّ المصطلح الأوّل. ويقصد بهذا المصطلح "موقف الشاعر ونظرته العامة نحو الحياة والإنسان" وهو مرتبط مباشرة بمصطلح آخر هو **اللهجة**، والمقصود باللهجة" طريقة تعبير الشاعر عن موقفه"[1].

لقد قدّم إحسان عباس(1920–2003) إحدى أهمّ دراسات الشعر الحديث، حتى نهايات سبعينيات القرن الماضي، في كتابه ***اتجاهات الشعر العربي المعاصر***(1978)[2] اعتماداً على مصطلح الموقف، وقد حدّد عباس أهمّ خمسة مواقف للشاعر الحديث، هي: الموقف من الزمن، والموقف من المدينة، والموقف من التراث، والموقف من الحب، والموقف من المجتمع. وتحت كل موقف من هذه المواقف كثير من التفاصيل التي توضح المقصود به، وتوضّح الكيفية التي اختلف بها موقف الشاعر الحديث عن سابقيه.

لكنّنا نعرف أنّ موقف الشعراء المعاصرين لم يكن واحداً من كل قضية من هذه القضايا، فما الذي يجعل موقفين مختلفين تجاه قضية معينة موقفين حداثيّين، ويجعل موقفاً مخالفاً لهما من القضية ذاتها موقفاً غير حداثي؟ أو بصيغة أخرى: كيف نتلمس الحداثة في الموقف؟

لعلّ أهمّ سمات موقف الشاعر الحديث أنه موقف ذو نزعة **إنسانيّة**، فالشاعر الحديث يعبّر عن الوضعية الإنسانيّة في المقام الأول، فالإنسان "هو الموضوع الأول والأخير" – كما يؤكد أدونيس، و"كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة"[3].

كذلك فإنّ الموقف الشعريّ الحديث موقف **موضوعيّ** لا يُترك للشاعر فيه أن يتناسى واقع

---

[1] سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص703.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 2، 1978.

[3] علي أحمد سعيد أدونيس: ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية– ثقافية)، بيروت، دار الآداب، 1993، ص63.

عصره– حتى وهو يختلف معه– فكما يقول ت. س. إليوت T. S. Elliot "تبعاً للصلات التي تربط بين الشاعر والواقع الخارجيّ، فلم يعد يستطيع أن ينحصر فيما هو خاص به، بل وجد نفسه ملزماً بأن يستمدّ مادته الشعرية من واقع عصره"[1]. وينبغي ألا يُفهم من هذا الكلام أنّ الشاعر مقيّد الخيال، أو أنه لا يستطيع التعامل مع عناصر تراثية سابقة على عصره، أو استشراف آفاق مستقبلية، فالمقصود من الموضوعية هنا هو أنّ هدف الشاعر النهائيّ لا بدّ أن يكون الشاعر فيه متفاعلاً مع عصره بشكل أو بآخر.

كذلك فإنّ الموقف الشعريّ الحديث مرتبط ارتباطاً كبيراً **بالتجربة،** فهو ليس موقفاً مسبقاً يمليه على الشاعر مجتمعه مثلاً، وليس موقفاً نظرياً يقتنع به الشاعر ويظل يردّده مهما اختلفت الظروف، بل هو موقف حيّ، ينبع من معاناة الشاعر الذاتية للوجود. ومن صفة التجربة تنبع صفة أخرى هي **الخصوصيّة** التي يتصف بها موقف الشاعر الحديث.

ما سبق يتعلق بسمات القصيدة الحديثة على صعيد المضمون، أمّا **على صعيد الشكل والأسلوب** فإنّ تطوّرات كبيرة طرأت عليها. وينبغي ابتداء التأكيد على أنه لا يمكن الفصل في الشعر بين الشكل والمضمون[2]، بل لا يوجد في الحقيقة كيانان منفصلان، بل ثمة كيان واحد فقط، ولا يمكننا تخيّل المضمون ذاته في شكل غير شكله. فقضايا الشعر الحديث وظواهره الفنية والمعنوية "وحدة متشابكة متداخلة الأطراف، حتى ليصعب على الإنسان أن يعزل جزءاً منها خارج هذه الوحدة كي يمحصه مستقلاً عن بقية الأجزاء. من الصعب أن تتحدث عن "الصورة الشعرية" دون أن يتداخل "الرمز" في هذا الحديث. وليس يسيراً أن تتحدث عن موسيقى القصيدة مستقلة عن

---

[1] أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، 2012، ص33.

[2] حول العلاقة بين الشكل والمضمون في الشعر، انظر: إحسان عباس: فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، د. ت. ، ص190-201.

معماريتها، أو تتحدث عن الغموض دون أن تدرس ظاهرة اللغة، وهكذا"[1].

لقد كان أبرز ملمح في التغير الشكليّ هو **تغيّر القصيدة الحديثة العروضيّ من قالب البيت الشعريّ ذي الشطرين إلى القالب المعتمد على السطر الشعريّ**(سواء في شعر التفعيلة أو في قصيدة النثر)، ولكنّ هذا التغيّر– رغم كثرة التركيز عليه في الدراسات النقدية– لم يكن التغيّر الوحيد، ولا التغير الأكثر أهمية بكل تأكيد، فلولا التغيرات التي وازته في اللغة الشعرية، وفي الصورة والرمز الشعريين، وفي بناء القصيدة، لما كان– وحده– ذا غناء كبير في تحديث القصيدة.

يقول أدونيس: "ليس الشكل مجرد(وزن) وإنما هو نوع من البناء. لهذا يبقى ككل بناء قابلاً للتجدد والتغيير. ولا تنبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي"[2]. ويرى أدونيس أنه لفهم حركة الشعر الجديد لا بدّ أن نخلص وعينا وعقليتنا من أمور، ويذكر منها– بعد السلفية، والنموذجية– "الشكلية، فالتعلق بالنموذج أدّى إلى التعلق بالشكل. فليس الشعر، من وجهة نظر العقلية السائدة، رؤيا بل صناعة ألفاظ. إنّ الشعر العربي، من هذه الناحية، لا ينبع من كيفية رؤيا العالم وخلقه، بل من كيفية رؤيته وصنعه"[3].

ونلاحظ– هنا– أنّ التعلّق بالشكل– وهو ما ثارت عليه التجربة الجديدة– هو ذاته ما انتهى إليه الشعراء والنقّاد الحداثيّون من تعلّق بالشكل الجديد، ولعلّه– في الحقيقة– ما صدّهم عن دراسة قصيدة الشطرين الحديثة.

ومن الأهمّية بمكان– في سياق حديثنا عن الشكل– أن نشير إلى ملاحظة مهمّة سنفصّل

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي، د. ت. ، ص6.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص21–22.

القول فيها لاحقاً، وهي أنّ مفهوم **الشكل الشعريّ** ليس مساوياً لمفهوم **القالب الشعريّ**[1]. فالشكل الشعريّ خاصّ بكلّ قصيدة، أمّا القالب الشعريّ فقد تشترك فيه آلاف القصائد.

لقد تغيرت **اللغة الشعرية** في الشعر الحديث، وكان تغيرها يتجه اتجاهات مختلفة، ومتعاكسة في بعض الأحيان، لكنّ ما يجمع بينها جميعها هو اتصالها بالتجربة الشعرية لدى كل شاعر. وإذا كانت اللغة الشعرية لن تحظى– في دراستنا– بفصل خاص، فإنّ الدراسة ستحاول– ما أمكن– توضيح السمات الحداثية للغة الشعرية، أثناء تحليل الشواهد الشعرية– وهي كثيرة– ومناقشتها. إنّ أبرز الاتجاهات التي اتخذها الشعراء المحدثون في معالجة اللغة، تتلخص فيما يأتي:

1) السعي نحو تبسيط اللغة والاقتراب بها من الكلام اليوميّ، وإشراك العامية أحياناً مع الفصيحة في خلق نسيج القصيدة[2].

2) الإيحاء والموارية، فالشعراء المحدثون "يظهرون ميلاً نحو استعمال الكلمات بشكل أكثر موارية، لكنهم يتوخون دقة أكبر في معاني الألفاظ"[3].

3) المغامرة، فكثير من شعراء الحداثة مثل أدونيس وسليم بركات(1951–) وقاسم حدّاد(1948–) وغيرهم تستهويهم المغامرة اللغوية، سواء في البحث عن المفردة النادرة أو بناء الجملة المختلف.

4) الاقتراب من اللغة النثرية، سواء في السرد أو الحوار. وتظهر هذه السمة بوضوح في شعر أحمد عبد المعطي حجازي(1935–) وأمل دنقل وسعدي

---

[1] انظر ما يلي في هذا التمهيد، ص35.

[2] انظر لهذه القضية الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص731–734، و جورج طراد: على أسوار بابل صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر تجربة يوسف الخال، بيروت، رياض الريس للنشر والتوزيع، 2001.

[3] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص734.

يوسف وأعمال محمود درويش الأخيرة.

5) تجديد كلمات وإعادة أحيائها، وشحنها بدلالات جديدة. وهنا "تكمن الإضافة الأهمّ لحركة الحداثة، فيما يتعلق بالقاموس الشعريّ"[1].

ولعلّ أهمّ تغيّر لغويّ طرأ على لغة الشاعر الحديث هو التغير العامّ في **اللهجة** الشعرية، وقد تقدّم القول حول ارتباط اللهجة **بالموقف** الشعريّ، ولعلّ أهم ما تغيّر في اللهجة هو تحوّلها– على نحو تدريجيّ– من لهجة خطابيّة منبريّة يقينية إلى لهجة خفيضة هادئة متواضعة[2].

أمّا التغيّرات التي طرأت على **بنية القصيدة**، وعلى **الصورة الشعرية**، وعلى **الرمز الشعريّ**، فسيحظى كل منها بفصل خاص في هذه الدراسة.

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، بيروت، دار نلسن، 2009، ص139. وقد قدّم خير بك لائحة بالكلمات الأكثر انتشاراً في الشعر الحديث موزعة حسب الموضوعات، انظر: المرجع نفسه، ص140–141.

[2] كان لمحمد مندور السبق في دراسة عنصر اللهجة في تحليله لشعر المهجريين، انظر: محمد مندور " الأدب المهموس" في: محمد مندور: في الميزان الجديد، ط3، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، 196– ، ص69–96. وانظر مناقشة الجيوسي لتأثير هذه السمة في الشعر الحديث الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص559.

3- بين قالب الشطرين وقالب التفعيلة:

"في الأربعينات فكّر أطفال شياطين من بغداد والقاهرة ودمشق وبيروت في مهاجمة قطار الأشباح وتغيير اتجاهه والإفراج عن مسافريه..

لم تكن عملية نسف القطار العجوز هيّنة كان الحرّاس ببواريدهم العثمانية العتيقة يجلسون على سطحه ويُطلقون النار على الأولاد المتلقين على أبوابه وشبابيكه.

مات أولاد كثيرون. جرح أولاد كثيرون..

لكنّ بعض الأولاد الشجعان تمكّنوا من احتلال بعض المقاصير..

وفي الستينات فرضوا سيطرتهم على أكثر المقاصير.. وفي السبعينات استولوا على قاطرة القيادة وغيّروا نهائياً وجهة القطار"[1].

على هذا النحو الأدبيّ يصف نزار قباني، أحدُ أهمّ الشعراء العرب الذين شهدوا- وساهموا في- التحوّل الكبير في الشعر العربيّ في منتصف القرن العشرين، ما صاحب هذا التحول من معارك شرسة بين معسكريْ القديم والجديد.

وإذا كان من طبيعة الأمور أن يعمد الشعراء المجدّدون في منتصف القرن الماضي- مثلهم في ذلك مثل أيّ أصحاب حركة تجديدية- إلى نقد القالب الشّعريّ القديم الذي تحوّلوا عنه، وأن يظهروا قصوره وعيوبه، فإنّ ردّة فعل الفريق الآخر من المحافظين، واتّسامها بالحدّة والعنف، وكيل

[1] نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، د. ت.، ص249.

الاتهامات للمجددين بالعجز وبمحاولة تخريب الثقافة العربية وغيرها من التهم[1]، لم تترك للمجدّدين خياراً سوى أن يشنّوا حملة مضادّة جرّدت القالب القديم من كلّ فضيلة، وحشدت فيه كل المثالب والعيوب، وهي الحملة التي سيتراجع كثير من أصحابها عنها بعد حين.

لقد أصبحت القصيدة بقالبها القديم "هدفاً لهجوم عنيف وغير منصف أحياناً من جانب شعراء الطليعة الذين ادّعوا أنّها بناء مسطّح، يشبه كل بيت فيه عالماً كاملاً مغلقاً، بينما القصيدة الحديثة ذات أبعاد واسعة يشكل كل سطر فيها وحدة ذات بناء عضوي ينمو داخلياً حتى يبلغ الذروة. وقد اتّهم بعضهم القصيدة التقليدية بالرتابة التي ينطوي عليها نظام القافية الواحدة وشكل الشطرين"[2].

هذان الاتّهامان بالتّسطيح والرّتابة، ظلاّ يُتداولان باستمرار في الوسط الشعريّ الجديد، حتّى أصبحا في عداد المسلّمات، وإن كان بعض الشعراء والنقّاد– حتى من داخل حركة الشعر الجديدة– قد رفضوهما، كما نجد لدى سلمى الجيوسي(1928–) التي أوضحت الطّبيعة المختلفة للأداء الشّعريّ عبر قالبين مختلفين؛ ففي حين تستطيع القصيدة الحديثة "بشكلها الأكثر حرية، أن تشحن أبياتها بالتوتر الذي ينمو شيئاً فشيئاً إلى أن يؤدي إلى الذروة النهائية، نجد القصيدة القديمة الجيدة تنطوي على دفقات أو موجات عاطفية تتراوح بقوة متفاوتة خلال القصيدة"[3].

أمّا فيما يتعلّق بوصف الشعر المكتوب في قالب الشطرين بالرتابة، فتؤكّد الجيّوسي أنّ "لكل شكل مثالبه الكامنة التي تتبدى عندما يكون الشاعر ضعيفاً. أما عندما ينظم الشاعر

---

[1] لقد استشعر المحافظون خطراً شديداً في حركة الشعر الحرّ، وكالوا لها ولأصحابها لائحة طويلة من التهم تشمل إنكار كون ما يكتبونه شعراً، واتهامهم بالعجز، وبالغرور، وبالمؤامرة على الثقافة العربية. انظر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص646–647.

[2] المرجع نفسه، ص645.

[3] المرجع نفسه، ص77.

الموهوب قصيدة فإنه يعرف كيف يتجنب مزالق الشكل ومناعة الوزن ورتابة الإيقاع"[1]. وتوضّح– في موضع آخر– أنّ الرتابة "صفة شعراء بعينهم أكثر منها صفة في شكل شعري بعينه. فالقافية والشكل المنتظم عرفتها لغات عديدة... لكن استعمال الشاعر لهما هو الذي يقرر قدرتهما على الإثارة والإنعاش أو على بعث الرتابة والملل"[2]، بل إنّ الجيوسي تبلغ مدى أبعد في رفضها إقصاء قالب الشطرين وترى فيه "مجالاً رائعاً لتنويع طبقة الصوت، وقوته، ولهجته، والتأكيدات العاطفية والصوتية"[3].

لقد كانت نازك الملائكة(1923–2007)، بوصفها رائدة لقالب التفعيلة الجديد، واحدة من أكثر المتحمّسين له، والمتصدّين لمقارنته بالقالب القديم. وفي مقدمتها النّثريّة لديوانها الأوّل ***شظايا ورماد***(1949) تعبّر نازك عن مقدار الضّيق والضّجر بالأساليب القديمة: "ما لطريقة الخليل؟ ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجّتها وتقيأتها؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون"[4]، وإذا كان هذا التّعبير انفعاليّاً فإنّ نازك تعود بعد صفحات لتشرح بلغة أكثر هدوءاً وعلميةً سبب إحساسها ب "أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد"[5] وأنّ له– أي للأسلوب الجديد– أفضليّة على أسلوب الخليل، فتعرض تجربة عمليّة افتراضية تتخيّل فيها ما لو أنها أرادت أن تكتب بعض سطورها الحرة بأسلوب الشطرين:

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص88.
[2] المرجع نفسه، ص610، هامش رقم 82.
[3] المرجع نفسه، ص642.
[4] نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، بيروت، دار العودة، 1997، ج2 ص8–9.
[5] المرجع نفسه، ج2 ص14.

"الأبيات التالية تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل (المتقارب) وهو يرتكز إلى تفعيلة واحدة هي (فعولن):

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا. فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتاً له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان، وربما جاء البيت أول بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجوم الوضاء

ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة. ألم نلصق لفظ (الوضاء) بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة (الغيوم) إلى مرادفتها الثقيلة (الغمائم) وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة (ملء السماء) التي رقعنا بها المعنى، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات!"[1].

إنّ نازك هنا تضيف عيباً جديداً أو بالأحرى تهمة جديدة لشعر الشطرين، تتمثل في الإطناب والحشو اللذين يضطرّ إليهما الشّاعر لملء المساحة الوزنيّة المفروضة عليه سابقاً، وهي تهمة لاقت– ولا تزال تلاقي– رواجاً في الأوساط التي ترفض قالب الشطرين بتاتاً، وهو ما ترفضه الجيوسي مرةً أخرى مجادلةً بأنّ "الحشو والإطناب لا تؤدي إليهما الكتابة في شكل معين، بل

---

[1] الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ج2 ص14-15.

سببهما الشعر الرديء"[1]، وهو ما أثبته طوفان من القصائد الرديئة المكتوبة بالأسلوب الجديد كما ترى الجيوسي.

إنّ ما تطلبه نازك- في تجربتها المتخيَّلة- من تحويل معنىً شعريّ منجز في قالب شعريّ معين إلى قالب شعريّ آخر يبدو ساذجاً، فحتّى لو حافظنا على القالب الحرّ للأسطر، وبدّلنا التفعيلة من(فعولن) إلى(متفاعلن) أو(مفاعلتن) مثلاً، لن يكون بوسعنا أن ننقل المعنى ذاته تماماً، فالشكل والمضمون يولدان في الفنّ معاً في لحظة واحدة، أو هما- في الحقيقة- شيء واحد. لقد كان على نازك أن تنقد نماذج منجزة من الشعر المكتوب بالقالب القديم المتّفق- في عصرها- على جودته، وتبيّن ما فيها من عيوب، على النّحو الذي فعله العقّاد مثلاً مع شوقي، فالنّقاش حول فعالية القالب يجب أن يكون حول ما هو مُنجز فعلاً، لا حول ما هو مُفترض.

والمقارنة بين القالبين الشعريين تقودنا إلى الحديث حول الأجناس الأدبية وبقائها أو اندثارها، فبالرغم من أنّ القالبين لا يمكن عدّهما جنسين أدبيّين مختلفين، لكنْ كثيراً ما تمّ التعامل معهما وكأنهما بالفعل جنسان مختلفان، نما أحدهما على أنقاض الآخر.

"لقد نشأ مفهوم التطور الداخلي للفنّ في عمل الفرنسيّ فردينان برونتيير الذي أقام نظريته على (مفهوم داروين في التطور البيولوجي)"[2]، حيث يرى برونتيير "أنّ الأجناس الأدبية تفنى، وأنها على رغم ما يبذل من جهود، إذ تبلغ درجة معينة من الكمال، لا بد لها من أن تضمحل فتذوي فتزول"[3]، ويرفض رينيه ويليك هذه النظرية مؤكداً "أنّ الاحتمال قائم دوماً أنّ أحد الأجناس

---

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص607.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

أو الأشكال الأدبية الذي سبق أن ناله الإهمال قد يعاود الظهور في المستقبل"[1]، فالأجناس الأدبية تولد استجابة لحاجات جمالية واجتماعية وروحية، وليس ثمة ما يمنع الأجناس التي كانت تلائم حاجات في الماضي "من أن تعاود الظهور بأشكال هي أيضاً متطورة إذا ما ولدت لها حاجة جمالية أو اجتماعية أو روحية"[2]، كذلك فإنّ "الأجناس الشعرية والأدبية إذا أصابت نجاحاً، تغدو جزءاً من التقاليد الأدبية لدى الأمة، فإذا أصابها النسيان أو الإهمال حيناً بقيت على استعداد دائم لأن تعيد اكتشافها موهبة خلاقة جديدة"[3].

والحقيقة أنّ هذا الكلام ينطبق بشكل كبير على العودة لكتابة الشعر بقالب الشطرين، ونحن نسمّيها عودة رغم معرفتنا بأنّ الكتابة بقالب الشطرين لم تنقطع قط عند بعض الشّعراء، ولكن ما من شكّ في أنّ أبرز الشعراء الحديثين قد تخلّوا– مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات– عن الكتابة في قالب الشطرين، حتى إذا جاءت السبعينيات لم يبق أحد منهم يكتب بالقالب القديم، ما عدا قلة قليلة جداً مثل نازك الملائكة، التي نراها تقدّم لديوانها الثالث ***شجرة القمر***(1968) بهجوم على الكثرة الغالبة من شعراء جيلها وإن كانت تصفهم ب" طائفة من الشعراء"[4]، تقول الملائكة "يلاحظ أنّ في هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحرّ وقد يعجب بعض القراء من قلة هذا العدد بالنسبة لقصائد الديوان، لأنهم ألفوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركاً قاطعاً وكأنهم أعداء لها وراحوا يقتصرون على نظم الشعر الحرّ وحده في تعصب وعناد. وأحبّ أن أذكّر القارئ في هذه التقدمة أنني لم أدعُ يوماً إلى الاقتصار على

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص19.

[4] الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ج2 ص417. ومن الملاحظ تلك النبرة السلطوية التي كانت تميّز دائماً خطاب نازك الملائكة النقدي، انظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – 3 الشعر المعاصر، ط3، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2001 ، ص11–12. وستكون الإشارة دائماً إلى هذا الجزء من كتاب بنيس ما لم يرد صراحة ذكر غيره.

الشعر الحرّ، وأبرز دليل على هذا ديواناي السابقان"[1]، في إشارة لديوانيها السابقين ***شظايا ورماد*** (1949) و ***قرارة الموجة*** (1957).

وتعلّل الملائكة استمرارها في الكتابة بقالب الشطرين بالقول "إنّني أحب الشعر العربيّ ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة. ثم إن الشعر الحرّ كما بيّنت في كتابي– قضايا الشعر المعاصر– يمتلك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة والتدفّق والمدى المحدود[2] وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون. وهذا حاصل أيضاً في الشطرين فإنّ له مزايا وله عيوب"[3]. ولا تخفى المفارقة في أنّ بعض العيوب التي تنسبها نازك هنا إلى القالب الحرّ هي ذاتها العيوب الّتي كانت قد نسبتها للقالب الشّطريّ سابقاً.

وتختم نازك حديثها بنبوءة ترى فيها "أنّ تيّار الشعر الحرّ سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أنّ الشعر الحرّ سيموت وإنّما سيبقى قائماً يستعمله الشّاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصّب له ويترك الأوزان العربيّة الجميلة"[4].

وإذا كانت النّظرة النقدية السائدة في تقويم تجربة نازك ترى فيها امتداداً للرومانسية العربيّة[5]، تلك التي شكّل الانتقال عنها إلى حقل أوسع يشمل "روح العصر" الخطوة الأهمّ في

[1] الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ج2 ص417.

[2] راجع مناقشة الملائكة التفصيلية لهذه العيوب في القالب الحرّ وغيرها في: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط5، بيروت، دار العلم للملايين، 1978، ص40–47.

[3] الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ج2 ص418.

[4] المرجع نفسه، ج2 ص418.

[5] انظر مناقشة الجيوسي لرومانسية نازك وآراء النقاد فيها في: الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص601 والهامش 64.

تحديث الشعر[1]، فإنّ الباحث المنصف لا يملك إلاّ الإقرار بأنّ نبوءة نازك بشقّيها قد وقعت بالفعل: فبعد ربع قرن من كلام نازك نرى جيلاً واسعاً من الشعراء في مختلف البلدان العربيّة يعودون بقوّة للكتابة في قالب الشطرين من جهة، ومن جهة أخرى نجد لدى هذا الجيل تنقّلاً سلساً ومرونة في استخدام القالبين الشطريّ والتفعيليّ من قصيدة لأخرى دون تقيّد بأحدهما أو تعصّب له، بل إنّنا نجد شعراء يكتبون أيضاً في قالب قصيدة النثر، أو الشعر المنثور، إضافة إلى القالبين الموزونين، وأحياناً تتجاور القوالب الثلاثة في ديوان واحد[2] وأحياناً في قصيدة واحدة[3].

لقد دعا بعض كبار النقّاد- بعد نجاح حركة الشعر الحديث في تثبيت أقدامها- إلى عدم إهمال القالب القديم، وإلى السماح له بالازدهار إلى جانب القالب الجديد الأكثر غنى[4]، ولكن كان لا بدّ أن تبلغ الحركة الجديدة مداها كاملاً وتذهب إلى آخر الشوط قبل أن يتذكر الشعراء الإنجازات التي حقّقتها القصيدة العربية في قالبها القديم والتي كان شعر التفعيلة تتويجاً لها بشكل أو بآخر، ويفطنوا إلى إمكانية إعادة استثمارها من جديد، وفي هذا الإطار تشير الجيوسي إلى سببين يجعلان الاستجابة لقالب الشطرين حية سواء لدى الشاعر أم لدى القارئ: أولهما أنّ "الشعر القديم ما يزال يشكل جزءاً من الثقافة الحديثة الحية لعدد كبير العرب"، والثاني أنّ "القانون العام هو أن الفنّ الراقي لا يفقد جماله بتغير الاتجاهات والتقنيات الفنية"، وترى الجيوسي أنّ "مَن يعجز عن أن يستوعب جمالياً المذاهب جميعها ويرى قيمتها في عصرها وفي كل العصور يظل ناقص القدرة على التمييز والتقويم"[5].

---

[1] الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص14-16.

[2] كما في ديوان " أثر الفراشة" لمحمود درويش، انظر: محمود درويش: أثر الفراشة، ط2، بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2009.

[3] انظر مثلاً القصيدة/ الديوان " مقام عراق" للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي في: تميم البرغوثي: مقام عراق، القاهرة، دار أطلس، 2005

[4] مثل محمد مندور وغيره، انظر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص648.

[5] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص227.

لكنّ ثمة سؤالاً بسيطاً تظلّ إجابته على قدر كبير من الأهمية في تحديد العلاقة بين القالبين، وهو: ما الفرق الجوهريّ بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة؟ الجواب المشهور يعزو الفرق إلى ملمحين اثنين: الأول، ثبات القافية وحرف الرويّ في شعر الشطرين وتغيرهما في شعر التفعيلة؛ والثاني، انتظام عدد التفعيلات في البيت الشطريّ طوال القصيدة وتباين هذا العدد بين سطر وآخر في قصيدة التفعيلة.

في ملاحظة بسيطة لكنها شديدة الأهمية، تحدد الجيوسي الفرق العروضيّ الأساسي بين تجربة الشعر الحر(أو شعر التفعيلة) والتجارب السابقة عليه في تحديث القالب الشعري[1]، وبالأخصّ تجربة الشعر المرسل، في أنّ التجارب السابقة توجّهت إلى تغيير القافية بينما توجهت تجربة الشعر الحر إلى كسر نظام الشطرين. لقد كان أصحاب التجارب السابقة يعتقدون أنّ "القافية هي العائق الأول في وجه التغيير" وترى الجيوسي أنّ ذلك الاعتقاد كان خاطئاً، وهو ما أدّى إلى "أنّ تلك التجارب لم تلاق قبولاً عاماً ولم تنتج شعراً ذا قيمة"[2].

وتحاول الجيوسي أن تضع يدها على أسباب ذلك الإخفاق، فتناقش أولاً الوظيفة الفنية للقافية في شعر الشطرين، وتحدّدها بوظيفتين اثنتين: الأولى تتعلق بالبيت الشعري إذ تقوم القافية بوظيفة(إقفال) هذا البيت وإعلان استقلاله الذاتي. والوظيفة الثانية تتعلق بالقصيدة إذ "تقوم القافية بإكمال النمط المتشابه المتواتر الذي يقيم التماثل والتوازن الدقيق"[3]، وبهذا فإنّ القافية تلعب دوراً أساسياً في منح قالب الشطرين صفتيه الأساسيتين، وهما: التوازن والتماثل.

---

[1] أهمّ هذه التجارب التي حدثت عبر ما يزيد على مئة سنة هي " الشعر المقطعي" و " الشعر المرسل" و" الشعر المنثور". وقد تتبّعها بنماذجها المتنوعة صموئيل موريه. انظر: موريه، صموئيل: الشعر العربي الحديث 1800-1970، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986، ص19-236. ولا يخفى أن الجيوسي تناقش هنا النوعين الأولين الموزونين دون النوع الثالث غير الموزون.

[2] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص576.

[3] المرجع نفسه، ص578.

وبعد هذا التحديد الدقيق، توضّح الجيوسي أنّ إلغاء القوافي– في الشعر المرسل– لا يؤدي الهدف المطلوب وهو "إزالة صفة التناظر والتوازن وصفة الاكتفاء الذاتي من البيت ذي الشطرين" وسبب ذلك أنّ "التوازن والتماثل في البيت ذي الشطرين لا ينجم عن وجود القافية، بل هو نتيجة صفة الوقف المزدوج: الوقفة الإجبارية في نهاية الشطر الثاني.. والوقفة الاختيارية[1] في نهاية الشطر الأول"[2]، وتؤكد الجيوسي أنّ "صفة التناظر والتوازن لا تفرضها القافية بل الوقفتان".

إنّ الانتباه إلى خاصية "الوقف المزدوج" يعدّ المفتاح لفهم الفرق الجوهري بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة[3]، فهذا الوقف "يستدعي أسلوباً محدّداً تكون فيه بنية الجمل في البيت الواحد هي نفسها منقسمة في الغالب لتناسب هذا الانقسام المتكافئ"[4] بين الشطرين، وهكذا تخلص الجيوسي إلى أنّ "سرّ الحرية في شكل الشعر الحر الجديد لا يكمن فقط في التحرر من الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في البيت الواحد، بل أيضاً في التحرر من الوقفتين، ومن قانون التماثل والتوازن في شكل الشطرين القديم"[5].

لقد كان شعراء الشطرين المحدثون واعين– بحدسهم الشعريّ– إلى أهمية التخلص من "الوقف المزدوج" في أشعارهم، إذا كانوا راغبين في كتابة قصيدة شطرين حديثة. بدأ هذا الوعي شكليّاً طِباعياً، فإذا كان صحيحاً أنّ "الأصل في الشعر أن يُطبع بحسب وزنه وتفعيلاته، فيقف الطابع عند نهاية الشطر العروضيّ"[6]، كما ترى نازك الملائكة، وأنّ هذا "قانون يسري على الشعر

---

[1] صحيح أن هذه الوقفة اختيارية ولكن التزام الشعراء المتكرر بها عبر الأجيال جعلها تصبح شبه إجبارية، وهو ما سيحاول شعراء الشطرين المحدثون كسره كما سنرى لاحقاً.

[2] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص578.

[3] تظهر نازك الملائكة وعياً دقيقاً لأهمية الوقفات في الشعر، وذلك في مناقشتها لواحدة ممّا تدعوه بالمزايا المضللة في الشعر الحرّ، أعني " التدفق" ، راجع مناقشتها المفيدة في: الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص41–42.

[4] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص579.

[5] المرجع نفسه، ص580–581.

[6] الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص162–163.

في العالم كلّه"[1] فإنّ ذلك لم يمنع الشعراء من طباعة قصائدهم الشطريّة على هيئة شعر التفعيلة، دون تغيير يذكر في بنية جملتها القائمة على الوقف المزدوج. والأمثلة على هذا النوع من القصائد كثيرة، ومنها ما هو قريب العهد، كما في قصيدة "الوقت"[2] للشاعر العراقي نجاح العِرسان(1970-) التي يقول في مطلعها:

حريك الوقتُ

خصمك الإنتظارُ

عمرك الريحُ

والسنين غبارُ

لوحةٌ أنتَ

لوّنتها الشظايا

كلّما عُلّقت

يموت الجدارُ

فبنية الجملة- كما نلاحظ – لم تستطع التخلص من الوقفة المزدوجة للبيت التقليدي، وبقيت الجملة على صعيد التركيب محكومة بالتقابل. والحقيقة أنّ الشاعر كان قد نشر القصيدة ذاتها سابقاً في مجموعة شعرية أخرى له مطبوعة بالشكل البيتيّ المعهود[3]:

حريك الوقتُ خصمك الإنتظارُ

عمرك الريحُ والسنين غبارُ

---

[1] الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص163.

[2] نجاح العرسان: فرصة للثلج، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2012، ص67.

[3] نجاح العرسان: يعقوب الحزن الأخير، دار نخيل، بغداد، 2010، ص72.

لوحةٌ أنتَ لوّنتها الشظايا

كلّما عُلّقت يموت الجدارُ

والحقيقة أنّه– ربما– لا يوجد شاعر من شعراء الشطرين المحدثين، إلا وقد نشر قصيدة– أو أكثر– مطبوعة بالطريقتين، مما يشير إلى عدم استقرار هؤلاء الشعراء على طريقة واحدة للطباعة. لكنّ ما يهمّنا– في سياق حديثنا عن الوقف المزدوج– هو أنّ معظم شعراء الشطرين المحدثين قد استطاعوا– فيما بعد– أن يتخلصوا من الوقفة الأولى في البيت الشعريّ، ويقدّموا نماذج واضحة على تحرر جملتهم من الثنائية الصارمة في البيت التقليدي، كما يمكن أن نلاحظ في النموذج التالي[1]:

هذا الفتى البكّاءُ

– محترفُ التخفي في كواكبَ..

غادرت أجسادَها–

المستكينُ..

كخرقة الصوفيِّ

يشربُ كلُّ ساحل غيمةٍ

أورادَها

هذا الذي

تركتْه– منذ توجسيْنِ–

قصيدةٌ

[1] حسن شهاب الدين: متوّج باسمي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008، ص31.

يرجو– سُدىً–

ميعادَها

فالجملة الشعرية– طوال الأبيات الثلاثة– جملة مستمرة، وحين تقف لا تهتمّ أبداً بالوقوف في نهاية الشطر الأول، ولو أردنا طباعة الأبيات بالشكل المعهود في طباعة شعر الشطرين، لظهرت الأبيات على الشكل التالي:

هذا الفتى البكّاءُ– محترفُ التخفْ(م)في في كواكبَ.. غادرت أجسادَها–

المستكينُ.. كخرقة الصوفيِّ يشـ(م)ربُ كلُّ ساحل غيمةٍ أورادَها

هذا الذي تركتْه– منذ توجسيْ(م)نِ– قصيدةٌ يرجو– سُدىً– ميعادَها

وواضح أنّ بنية هذه الجملة جديدة على شعر الشطرين، وإن كان لها شواهد سابقة فقد كانت تقع غالباً في بحر الخفيف، ومن النادر جداً أن نرى بيتاً شعرياً موصولاً من بحر الكامل التامّ، كما هو الحال في هذه الأبيات. وبالطبع فقد حصل هذا التغيير بتأثير من بنية الجملة في قصيدة التفعيلة، وإن كان يمكن أن نتلمس بعض جذوره في تطور الجملة الشعرية عبر قرن سابق من محاولات التحديث في الشعر العربيّ، وهو ما يحتاج دراسة خاصة.

لقد سعى شاعر الشطرين الحديث– أسوة بالشعراء المحدثين– إلى تفكيك الجملة المنطقية التقليدية[1]، وإلى "هدم العبارة الكلاسيكية التي تُعتبر كاملة جداً أو كما تسمّى "جملة تامة"؛ ولهذا فإنّ الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالباً إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو كلماتٍ موزعة"[2]، مما مكّن جملته من تأدية وظائف أسلوبية مختلفة كالسرد والحوار، داخل القالب الشطريّ، كما سيتبيّن لنا بالأمثلة العديدة لاحقاً.

[1] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص147.
[2] المرجع نفسه، ص152.

ونختم حديثنا عن القالبين: قالب الشطرين وقالب التفعيلة، بالتأكيد على ملاحظة مهمّة، أدّى عدم الانتباه إليها – في تقديرنا– إلى كثير من اللبس والخطأ، وهي أنّ مفهوم **الشكل الشعريّ** ليس مساوياً لمفهوم **القالب الشعريّ**. الشكل الشعريّ خاصّ بكلّ قصيدة، فشكل قصيدة "أنشودة المطر" للسياب يختلف عن شكل قصيدة "مديح الظلّ العالي" لمحمود درويش، رغم اشتراك كلتا القصيدتين في القالب ذاته(أعني قالب التفعيلة). وهذا هو المفهوم من قول النقاد إنّ المضمون– في العمل الأدبي– مرتبط بشكله، فمضمون قصيدة السياب مختلف عن مضمون قصيدة درويش، ومن ثمّ فلكلّ منهما شكلها الخاصّ.

أمّا القالب الشعريّ فهو مشترك بين آلاف القصائد، وقد ظهرت في شعرنا العربيّ قوالب شعرية قليلة، أهمّها: قالب شعر الشطرين(أو ما يسمّى بالشعر العموديّ)؛ وقالب الموشّح؛ وقالب شعر التفعيلة؛ وقالب الشعر المقطعيّ؛ وقالب قصيدة النثر. وإذا كان ثمة من علاقة بين شكل قصيدة ما والقالب المكتوبة فيه، فينبغي التأكيد على أنّ هذه العلاقة تظلّ محصورة في هذه القصيدة، ولا يمكن تعميمها على أشكال قصائد أخرى مكتوبة في القالب ذاته، إلا بعد دراسة أسلوبية إحصائية تسوّغ مثل هذا التعميم.

وتتبع أهمّية هذا التحديد في أنّ الخلط بين مصطلحي القالب والشكل قد أدّى– بشكل واعٍ أو غير واعٍ– إلى انصراف النّقّاد عن دراسة الشعر المكتوب في قالب الشطرين، وعدّهم إياه خارجاً عن تجربة الحداثة الشعرية. وستحرص هذه الدراسة على التفريق بين المصطلحين، ما أمكن، إلا ما ورد في الاقتباسات.

4- حركة قصيدة الشعر

تحدثنا فيما سبق حديثاً مجملاً حول عودة الشعراء- منذ ربع قرن- إلى كتابة قصيدة الشطرين، والحقيقة أنّ هذه العودة تبدو جلية إذا ما نظر المرء إلى المشهد الشعريّ العربيّ كاملاً عبر خمسة وستين عاماً، فقد كانت البداية في منتصف القرن العشرين صراعاً بين تيّارين على نحو ما رأينا في الفقرة السابقة، واستمرّ الصراع شبه متكافئ في الخمسينيات، أما في الستينيات فقد بدأ الميزان يميل لصالح التيّار الجديد، حتى إذا جاءت السبعينيات أصبح التيار الجديد مسيطراً بشكل تامّ على المشهد الشعريّ، وهو ما تكرّس نهائياً في الثمانينيات.

لكن مع بداية العقد الأخير من القرن العشرين، بدأت معالم تغيّر شعريّ تظهر على ملامح الخارطة الشعرية العربية، إذ شهدت نهايات القرن عودة قوية من الشعراء إلى الكتابة الجادّة وفق قالب الشطرين الذي كان شبه مهجور، أو مقصوراً على بعض الأغراض التقليدية وشعر المناسبات، وبدت هذه العودة حركة عفوية تشبه إلى حدّ كبير حركة الشعر الحرّ أول ظهورها، فبدأنا نرى الشعراء الشبّان في مختلف الأقطار العربيّة يصدرون مجموعاتهم الشعرية التي تضمّ قصائد الشطرين، أحياناً إلى جانب قصائد التفعيلة وأحياناً أخرى وحدها، لنشهد تناسقاً في الوضع الشعريّ العربيّ عموماً مرة أخرى، دون سابق اتفاق[1].

وإذا لم يكن من غرضنا- هنا- التأريخ الدقيق للمجموعات الشعرية التي ظهر فيها شعر الشطرين، مما يحتاج بحثاً خاصاً، فإنّنا نشير إلى عدد من المجموعات مثل مجموعة ***ظلّي خليفتي عليكم***(1414 هـ = 1993/1994م) للشاعر السعوديّ جاسم الصحيّح(1965-)، ومجموعة

[1] حول شمول حركة الشعر الحرّ حين ظهورها لمختلف أقطار الوطن العربي، وفرضها وضعاً شعرياً جديداً، انظر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص22-23.

الشاعر المصريّ أحمد بخيت(1966-) ***وداعاً أيتها الصحراء***(1998)، والسوريّ محمد علاء الدين عبد المولى(1965-) ***أقلّ فرحاً***(1999)، والعراقيّ وليد الصرّاف(1964-) ***ذاكرة الملك المخلوع***(1999)، وغيرها من المجموعات والقصائد التي ظهرت في نهايات القرن المنصرم وبدايات القرن الحاليّ، على تفاوت بينها في القيمة الشعرية، ومقدار الحداثة فيها.

هذا الحراك الشعريّ الجديد كان لا بد له من أن يتجسد في حركة شعرية ما، تقدّم له إطاراً نقدياً، وتضعه ضمن سياق تطوّر الشعر العربيّ. وهو ما حاولت القيام به(حركة قصيدة الشعر) في العراق، وهي الحركة الوحيدة- بحدود اطلاع الباحث- التي حاولت التنظير لتجربة قصيدة الشطرين الحديثة.

بدأت إرهاصات الحركة في العراق في بداية التسعينيات مع ولادة "رابطة الشعراء الشباب" وفروعها في مختلف أنحاء العراق، التي سعت لتهيئة بيئة شعرية "تختلف اختلافاً جذرياً عن السائد الشعري في تلك الفترة العصيبة حين كان ديناصورات اتحاد الأدباء ووزارة الثقافة والإعلام يسيطرون على المشهد بأكمله، من خلال صحف النظام ومجلاته وإصداراته التي كانوا يترأسون تحريرها ويحتكرونها لهم ولمريديهم، أو المهرجانات التعبوية المناسباتية التي كانوا يقيمونها بأنفسهم لأنفسهم"[1].

ويؤكد الشاعر محمد البغدادي(1972-)، أحد مؤسسي الرابطة والحركة من بعد، أنّ الرابطة جاءت رد فعل على "الشعر التقليدي والثقافة النمطية التي كان النظام الساقط[2] يريد تأصيلها وتثبيتها منجزاً وحيداً له"، وأنّ شعراءها وجدوا "أنفسهم مجبرين على ابتداع نمط كتابيٍّ مختلف،

---

[1] محمد البغدادي: قصيدة الشعر تسترد آباءها، مجموعة مقالات حول حركة قصيدة الشعر، (2012/12/29):
http://www.forum.iraqgreen.net/modules.php?name=News&file=article&sid=29854
[2] يقصد نظام الرئيس العراقي صدام حسين(1979-2003).

مغاير، صادم، يُواري حرائق الوطن بالمواويل، ويخبِّئ الصرخات في جيوب الأطفال"[1]، ويرفض البغدادي ما يذهب إليه الشاعر عارف الساعدي(1975-)، الذي التحق بالرابطة فيما بعد وكان أحد مؤسّسي حركة قصيدة الشعر وموقّعي بيانها، من أنّ الحركة قد جاءت في إطار الصراع مع قصيدة النثر[2]. ورغم ذلك، فإنّ اختيار الاسم (حركة قصيدة الشعر)، وكذلك بيان الحركة الذي سنناقشه فيما يلي، يثبتان أنّ قصيدة النثر كانت- بشكل أو بآخر- حاضرة بقوة في أذهان أصحابها.

ينقسم بيان حركة قصيدة الشعر[3] المنشور في بداية العقد الأول من هذا القرن، ووقّعه ستة شعراء عراقيين[4]، إلى قسمين أساسيين: القسم الأول يهدف إلى توضيح رؤية أصحاب البيان للواقع الشعريّ السائد؛ والقسم الثاني يهدف إلى تقديم رؤيتهم الخاصة التي تغاير هذا السائد.

يبدأ البيان بالتأكيد على أنّ "حتمية تاريخية طبيعية أنجبت حركة (قصيدة الشعر)"[5]، وتبدو هذه الحتمية متصلة بما يسمّيه البيان "المسبّبات السلبية المنتشرة في عناصر الإبداع الشعريّ وفي السائد الشعريّ في هذه المرحلة"[6]، والعناصر التي يتحدث عنها هي: الشاعر، والنصّ، والمتلقي. ويسعى القسم الأول من البيان إلى توضيح تلك السلبيات.

فيما يتعلّق **بالشاعر**، يمكن تلخيص النقد الذي وجّهه البيان للشاعر في النقاط التالية، مع ملاحظة أنّ معظم هذه النقاط تتصل بالنصّ أكثر من اتصالها بالشاعر:

---

[1] قصيدة الشعر تسترد آباءها.
[2] المرجع نفسه.
[3] يؤرخ البغدادي للبيان بتموز 2002، انظر: قصيدة الشعر تسترد آباءها. وسوف نعتمد هنا على نص البيان المنشور في كتاب: بسام صالح مهدي: حركة قصيدة الشعر، دمشق، دار التكوين، 2010، ص95-112.
[4] الشعراء الموقعون على البيان- حسب ترتيب ذكرهم في خاتمته- هم: بسام صالح مهدي، نجاح العرسان، محمد البغدادي، عارف الساعدي، رشيد حميد الدليمي، مضر الآلوسي. المرجع نفسه، ص112.
[5] المرجع نفسه، ص95.
[6] المرجع نفسه، ص96.

1) الاستسهال في الكتابة: إذ يرى البيان أنّ" مساعي الشعراء منذ أواسط القرن الماضي أصبحت تتجه نحو البحث عن وسائل سهلة لكتابة الشعر، وسائل انحصرت في أول الأمر في تجربة الانتقال الإيقاعي من البيت إلى التفعيلة، ثم اتجهت إلى رغبة التخلص من المساحة الإيقاعية التي يفرضها (الوزن) على الجملة الشعرية، فحدث الاستغناء عنه في نصوص نسبت نفسها إلى الشعر"[1].

ولا تخفى المغالطة التاريخية في ترتيب ظهور قصيدة النثر بعد قصيدة التفعيلة، فمن المعروف أن القالبين ظهرا متزامنين، ومن الواضح أيضاً الرفض المبطّن لقصيدة النثر.

وقد أدّى استسهال الشعراء في الكتابة إلى صفتين سلبيتين هما المجانية واللاأدبية، ويربط البيان هاتين الصفتين– ثانية– بالتخلّي عن الوزن، وهو ما "نقل القصد من موقعه الذي وجد من أجله وهو (المعنى الأدبي) إلى كيفية الأداء"[2]، ومن ثمّ "أفرز انقسامات ذوقية فأصبح (الإشكال الشكلي) مسيطراً على جانب كبير من همِّ الشاعر، بدل أن يُوجَّهَ الهمُّ الشعري نحو عناصر التفعيل في المعنى الأدبي"[3].

2) هيمنة الغموض على تجارب الشعراء، إذ "انعطف الشعراء العرب نحو عوالم التلبس بالأفكار الفلسفية الغامضة وهيمنة الغرائبية التي لا تمنح المتلقي أيَّ شيء، فأصبحت النصوص الشعرية عبارة عن توليفات لفظية مبهمة خالية من أي معنى أدبي، ولا نستبعد تأثير الحركات الغربية المنقولة على الشعراء العرب"[4].

---

[1] مهدي: حركة قصيدة الشعر، ص97.
[2] المرجع نفسه، ص97.
[3] المرجع نفسه، ص96.
[4] المرجع نفسه، ص97.

3) استخدام الأسطورة، إذ يرى البيان أنّ استخدام الأسطورة لم يأت إلا "شعوراً من الشعراء العرب أن ثمة نقصاً في تراثهم الشعري من جهة عدم تعامله مع الأسطورة، فانكبَّ المشتغلون على إدخالها، وهنا أصبح التسابق على الاستيراد من الغرب والعمل به بأسرع وقت كي يحصل الشاعر المنفذ لهذا على صفة ريادية"[1].

ورغم أنّ التأثر بالغرب في إدخال الأسطورة مما لا ينكره أحد، فإنّ من الخطأ الجسيم إدراج ذلك في سياق الاستسهال والاستيراد، فقد أفاد شعراء كبار إفادة عظيمة من دخول الأسطورة، مما لا مجال للاستفاضة فيه هنا.

4) انخفاض مستوى الجملة الشعرية، ويرى البيان أنه قد "انخفض مستوى الأداء الاستعاري والإشاري فيها لتحل محله شروح واستطرادات تسمح للأسطورة بالدخول إلى النص. وهكذا توافدت مسميات كثيرة وتجارب عديدة مستوردة، كان على الشعراء العمل بها لمجرد أن دعوات الحداثة والتجديد تريد ذلك"[2].

5) سيطرة الإيديولوجيا على الشعر، ففي مقابل عمليات التغريب السابقة الذكر "ثمة مزاولات لشعراء احتفلوا بمكاسب التطبيل الأيديولوجي ورفع اللافتات والشعارات في القصائد، أو استثمار العواطف الدينية، أو السياسية، بنصوص هابطة لا يشفع لها عند المتلقي إلاَّ موضوعها المحرَّم على المعترض النيل منه"[3].

[1] مهدي: حركة قصيدة الشعر، ص98.
[2] المرجع نفسه، ص98.
[3] المرجع نفسه، ص98.

أما فيما يتعلّق **بالنصّ**، فيشير البيان إلى سلبية واحدة تتصل ب"محاولة تثقيف النص الشعري"[1] مما أنتج "نصوصاً مخصصة لفئات معينة تكاد تتوازى بمستوى الاطلاع مع الشاعر، وهذا النوع من النصوص كأنه يكتب من أجل النقاد"[2].

وفيما يخصّ **المتلقّي**، يشير البيان إلى الإشكالية التي وقعت فيها العلاقة بين المتلقي والشاعر، بسبب بعض الدعوات الصادرة عن الشعراء كتلك التي ترى (أن كل جديد يهدم ليبني) وأن الشاعر يكتب "للقارئ مستقبلي، لأن المتلقي المعاصر للشاعر لا يرتقي إلى الرؤيا التي يتضمنها النص..!! وهو يكتبه للمتلقي القادم عبر المستقبل الذي سيفك رموز وشفرات النص..!!"[3]، مما أفقد المتلقي الثقة في النصّ، وأدّى إلى عزوفه عن قراءة الشعر[4].

وهكذا يمكن تلخيص المشهد الشعريّ الذي كان سائداً– كما رآه بيان الحركة– بأنه مشهد تتنازعه قوّتان سلبيتان تؤثران على الشاعر: قوة التغريب من جهة، وقوة الإيديلوجيا من جهة أخرى. ويبدو الشاعر مستسهلاً في تعامله مع الأولى، خاضعاً في تعامله مع الثانية. ورغم ذلك يبدو متعالياً في علاقته مع المتلقي.

في القسم الثاني، يقدّم البيان لمصطلح(قصيدة الشعر) بالإشارة إلى أنه قد استُعمل سابقاً– في مقابلة مصطلح(قصيدة النثر)– لوصف القصائد الموزونة[5]، والتأكيد على أنّ موقف شعراء الحركة "قام بترحيل هذا المصطلح من حالته السابقة إلى مفهوم محمّلاً بقيمة ما تريده من الشعر، ليجد له مكاناً يقف فيه داخل متن الشعر العربيّ"[6].

---

[1] مهدي: حركة قصيدة الشعر، ص99.
[2] المرجع نفسه، ص99.
[3] المرجع نفسه، ص100.
[4] المرجع نفسه، ص100.
[5] المرجع نفسه، ص101.
[6] المرجع نفسه، ص101-102.

يميّز البيان ابتداء بين مفهومي الشعر والقصيدة، مستنداً إلى رأي القدماء الذين ميّزوا القصيدة عن سواها من أشكال الشعر "مثل القطعة الشعرية أو النتفة أو الرباعية أو البيت اليتيم"[1]، ويحدّد ثلاثة شروط للقصيدة، هي: مساحة العرض، ورغم أنّ البيان يؤكد أهميتها فإنّه لا يحدّدها؛ وثاني الشروط أن تكون القصيدة "ضمن تنظيم إيقاعي مهما كان نوعه"[2]، وهو ما يشي باستبعاد قصيدة النثر؛ والثالث أن يكون للقصيدة بنية دلالية، فالقصيدة " نصٌّ مولّد للبنى الدلالية المتكاملة في سعيها للحصول على سمات الوظيفة الفنية"[3].

ويبالغ البيان في تجريد مفهوم القصيدة حتى تصبح القصيدة نوعاً أدبياً مستقلاً، فالقصيدة "تشبه المسرحية فإذا كتبت بالشعر أصبحت (مسرحية شعرية) وإن كتبت بالنثر أصبحت (مسرحية نثرية)"[4]. ويصل البيان إلى تقديم تعريف للقصيدة على أنها "متناهٍ شكلي مقترن بزمن قرائي محدود في لا متناهٍ دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة تُنجِزُ وظيفة فنية مُعتمدة في مادتها على مكوّنات الشعر أو النثر"[5]. وهكذا لم تعد القصيدة فرعاً من الشعر، بل أصبحت نوعاً أدبياً متميزاً، يمكن أن يتخذ مادّته من الشعر فتكون (قصيدة الشعر) أو من النثر فتكون (قصيدة النثر).

ويبدو للباحث أنّ البيان قد دار دورة واسعة حول المفاهيم، ليعود إلى نقطة البداية، التي ترى أنّ الفارق بين الشعر والنثر يكمن أساساً في الوزن، وهو في الحقيقة ما يمثّل المفهوم القديم لقصيدة الشعر، الذي قصدَ البيان– ابتداءً– إلى تقديم مفهوم مغاير له. ويبدو أنّ أصحاب البيان كانوا معنيّين– إلى حدّ كبير– بإخراج قصيدة النثر من حيّز الكتابة الشعرية، لينحصر مفهوم

---

[1] مهدي: حركة قصيدة الشعر، ص102.
[2] المرجع نفسه، ص102.
[3] المرجع نفسه، ص102-103.
[4] المرجع نفسه، ص103.
[5] المرجع نفسه، ص103.

قصيدة الشعر بالقصائد الموزونة، ولتنقسم(قصيدة الشعر) "إلى فرعين هما(قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة)"[1].

يرفض البيان مصطلح(الشعر العموديّ) المشهور لسببين اثنين: الأوّل يتصل بالأسلوب، إذ إنّ "أغلب النصوص المعاصرة التي تسمى به فارقت الأسلوب الواحد، وخالفت وغايرت الأسلوب القديم في الموروث العربي. فكيف تسمّى عدة أساليب في كتابة الشعر بمصطلح واحد؟"[2]؛ والثاني يتصل بالإيقاع، "فإنّ دلالة الكلمتين اللتين يتشكل منهما المصطلح(الشعر العمودي) لا تؤشر الجانب الوزني من القضية. فكيف يكون لهذا المصطلح أن يبين أن نصاً ما مكتوب وفق النظام الوزني الذي أثبته الخليل"[3]. ويقترح البيان أن يستبدل به مصطلح (قصيدة البيت) "فهو يؤشر وجود حالة فنية خاصة داخل متن الشعر يتمثل في كلمة (قصيدة)، وكذلك فإنه يثبت ارتكاز النص على عنصر الإيقاع المعروف (الوزن) ولبنته الأساسية التي تتبنى بتكرارها بنيته الإيقاعية، وهذه اللبنة هي (البيت)"[4]، لكنّ البيان يؤكد أنّ النصوص القديمة المكتوبة بالقالب العموديّ لا يُطلق عليها هذا المصطلح الجديد "لأنَّ استدعاء هذا المصطلح ناتج عن وجود ميزة فنية أسلوبية وتعاملية مختلفة من الداخل مع وجود البنية الإيقاعية نفسها المتولدة من تكرار لبنته الأساسية (البيت)" [5].

أمّا مقوّمات قصيدة الشعر، فيناقشها البيان مناقشة طويلة، وخلاصتها أنّ لقصيدة الشعر ثلاثة مقوّمات أساسية: الإيقاع ويعني به الوزن[6]؛ والمجاز ويشترط خلوّه من "الغموض غير

[1] مهدي: حركة قصيدة الشعر، ص103.
[2] المرجع نفسه، ص104-105.
[3] المرجع نفسه، ص105.
[4] المرجع نفسه، ص105.
[5] المرجع نفسه، ص105-106.
[6] المرجع نفسه، ص107.

المجدي"[1]؛ ونفي الغرض من المعنى إلى التحريض فيجب الابتعاد عن النصوص الشعرية التي تدغدغ مشاعر الجمهور "الدينية أو السياسية أو الجنسية"[2]. والحقيقة أنّه لا جديد في هذه المقوّمات على ما هو متداول في الشعرية العربية منذ عقود.

لقد جاء بيان حركة قصيدة الشعر، كما يتضح من تحليله السابق، ردّاً واضحاً على نوعين سائدين من الكتابة الشعرية: قصيدة النثر بمرجعياتها وأدواتها الغربيّة، والقصيدة المنبرية الخطابية. وقد تقدّم أنّ كلاً من البغدادي والساعدي– من موقّعي البيان– كان واعياً إلى أحد هذين النوعين دون الآخر. والحقيقة أنّ هذا الردّ– وإن كان ذا قيمة تاريخية في سياق تطوّر الشعر العراقيّ بوصفه احتجاجاً على نمط سائد من الشعر– ينبغي ألاّ يُبالغ في قيمته الشعرية، إذ إنه لم يقدّم جديداً على صعيد إعادة النظر في مفهوم الشعر أو وظيفته، وهو ما يجب أن تقدّمه أية حركة شعرية جديدة.

ولعلّ أهمية البيان الحقيقية تكمن في إعلانه عن موجة من الكتابة الجديدة في شعر الشطرين، سوف تتسع في العقد اللاحق لصدوره، وتقدّم تجارب شعرية تتجاوز الرؤى النقدية المحدودة التي تضمّنها البيان، وتندغم مجدّداً في حركة الحداثة الشعرية العربية.

[1] مهدي: حركة قصيدة الشعر، ص110.
[2] المرجع نفسه، ص112.

الفصل الأول:

بنية قصيدة الشطرين الحديثة

(المقطّعة نموذجاً)

مفهوم القصيدة الحديث:

إذا كان معروفاً لدينا "أنّ المفهوم الشعري الكلاسيكي كان مُمَحوراً حول البيت(بشطريه الاثنين)، الذي كان يقدم الصورة المثالية لـ(عبقرية النظم العربي). وكانت القصيدة، بالنتيجة، عبارة عن التراكم المضطرد للأبيات"[1]، فإنّ أهمّ إنجازات الحداثة الشعرية كان استبدال مفهوم(القصيدة) بمفهوم(البيت).

لقد كان هذا الإنجاز حصيلة مسيرة طويلة من التطور المستمر، بدأت حلقاته– كما يرى خير بك– مع أبي نواس ورفضه شكل القصيدة القديمة و"عقليّتها"[2]، ثم في الموشح ليشهد "مجهوداً حقيقياً في التوازن والتواصل مع الشكل الخارجي والنسيج الإيقاعي"[3]، ثم لدى شعراء المهجر والرومانسيين الذين بدأنا نشهد لديهم "وحدة الموضوع المتناول في القصيدة"[4].

لكنّ هذه التطورات ظلت تحمل عيباً أساسياً هو "الطلاق القائم بين المضمون والشكل" فيها، وهو ما أصرّت على تحقيقه حركة الحداثة الشعرية، حيث "لا يعود الشكل يمثل لباساً(مفصلاً) بحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية، وملمحاً من ملامح(الشخصية) الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو(القصيدة)"[5]، إذ يرى أدونيس أنّ القصيدة الحديثة "وحدة متماسكة، حية، ومنوعة، تجب دراستها ككل غير قابل للانقسام إلى مضمون وإلى شكل"[6]، مما يمثل – في رأي خير بك– ثورة فلسفية وجمالية[1].

---

[1] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص349.

[2] المرجع نفسه، ص349..

[3] المرجع نفسه، ص350.

[4] المرجع نفسه، ص350.

[5] المرجع نفسه، ص351.

[6] المرجع نفسه، ص351.

لقد أصبح للقصيدة عند المحدثين "مفهوم كيفي لا كمي"[2]، ولقد تحرّى هذا المفهوم في القصيدة – لكي تسمّى قصيدة– سمات وخصائص، أهمّها[3]:

1) التماسك، فالقصيدة "لا بد أن تكون كلاً متكامل الأجزاء، والنظرة النقدية إليها نظرة كلية شاملة، لا مكان فيها لبيت مفرد، أو لآخر متميز بروعة معناه أو سيرورة حكمته. القصيدة بناء محكم، لا يوحد بين أجزائه الوزن أو القافية، بل الرؤية الواحدة، والتجربة الكلية"[4]. وهذا التماسك في القصيدة هو ما يسوّغ حديث النقاد المستمرّ عن القصيدة بوصفها بنية، وحديثهم عن بنية موسيقية، وبنية نفسية، وبنية درامية لها. ولا يمكن أن يتحقّق التّماسك دون وجود وحدة عضوية تشدّ بنيان القصيدة[5].

2) التجربة، اكتسب مصطلح **التجربة** أهمية كبرى في الشعر العربيّ الحديث في مقابل مصطلح **المعنى** في القديم، وثمة فارق جوهريّ بين الاثنين فالمعنى أساس النثر أما التجربة فأساس الشعر، ولا بدّ للتجربة الشعرية من أن تتّسم بعدة سمات لتكون تجربة حقة، أهمّ هذه السمات: الجدّة والفرادة، والعمق والثراء.

3) الرؤية أو الرؤيا، "فالرؤية الشاملة هي أساس القصيدة في النظرة النقدية الحديثة، تلك الرؤية التي تكشف عن تصوّر كلّيّ للشاعر عن الحياة والإنسان والتاريخ والعالم"[6]. وكما يقول أدونيس "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا"[7].

4) الخلق، وهو – في الوعي الحديث– الوظيفة الأولى للشاعر.

---

[1] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص352.

[2] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص17.

[3] حصر هذه الخصائص وناقشها باستفاضة وتفصيل فهمي في: المرجع نفسه، ص17–39

[4] المرجع نفسه، ص17.

[5] المرجع نفسه، ص21.

[6] المرجع نفسه، ص31.

[7] زمن الشعر، ص9.

5) الموضوعية، والدّعوة إلى موضوعيّة الأدب أشاعها ت. س. إليوت، حيث أكد أنّه "في العمل الأدبي جمال غير ذاتي في طابعه العامّ، مستقل تمام الاستقلال عن مؤلفه نفسه، وعن بنية شخصه، وهو جمال له مبرره الخاص به، وله قوانينه"[1]. ولكي يكون الشّاعر موضوعيّاً في شعره عليه أن يستخدم ما يعرف بالمعادل الموضوعي، فكما يرى إليوت "إنّ الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية تنحصر في العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء أو على موقف أو على سلسلة من الأحداث، تكون بمثابة صورة للانفعال الخاصّ، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإنّ الانفعال يثار إثارة مباشرة"[2].

6) الإنسانية، وتعني أنّ موضوع القصيدة الحديثة هو الإنسان والوضعيّة الإنسانيّة. فثمة لدى الشعراء الحديثين – خصوصاً في الجيل الأول– "صدود واع، متطرف أحياناً، عن الإغراق في جمالية الرمزيين، عن وصف الطبيعة لغرض الوصف، عن الانطوائية الرومانسية والانغماس في الذات"[3].

بنية القصيدة الحديثة:

من الإصرار على أنّ تماسك القصيدة صفة أساسية فيها، والتلاحم الكامل بين الشكل والمضمون، نبع الاهتمام الحديث– لدى الشاعر– ببناء قصائده بناء محكماً، و– لدى الناقد– بتحليل أبنية القصائد المختلفة. ومثلما جاء الاهتمام ببناء القصيدة مبكراً لدى الشعراء العرب،

---

[1] وهذه بالأصل عبارة الناقد الفرنسي " أتنان دوسانفيل"، انظر: فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص722، 724.

اهتمّت دراسات نقدية مبكرة بتحليل بنى القصيدة الحديثة، فوجدنا لدى نازك الملائكة حديثاً مطولاً عن هياكل القصيدة: الهيكل المسطّح والهيكل الهرميّ والهيكل الذهني[1]، ووجدنا دراسة مستفيضة لدى عز الدين إسماعيل(1929– 2007) حول "معمارية الشعر المعاصر"[2] ، ولدى كمال خير بك (1935–1980) تحليله ل"بناء القصيدة الحديثة"[3]، وغيرهم.

تعرّف نازك الملائكة الهيكل بأنه "الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع"[4]، وتميّزه عمّا تسميه التفاصيل، وهي "الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل"[5]، وترى أنّ الهيكل "هو أهمّ عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمّها داخل حاشيةٍ متميزة"[6].

وترى الملائكة أنّ الهيكل ليكون جيداً ينبغي أن تتوافر فيه أربع صفات هي: "التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل"[7]، وتتحقق هذه الصفات في الواقع من خلال تضافر عناصر القصيدة: اللغة، والعواطف، والتفاصيل(التشبيهات والاستعارات والصور[8]). ولعلّ أهمّ ما في حديث نازك عن الهيكل تأكيدها على "أنّ على الشاعر أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة في القصيدة وما له قيمة في نفسه. فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر"[9]، وهو ما نعبّر عنه بصفة الموضوعية في القصيدة.

---

[1] الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص233–262.
[2] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص238–277.
[3] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص349–370.
[4] الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص234.
[5] المرجع نفسه،.ص234.
[6] المرجع نفسه، ص235.
[7] المرجع نفسه، ص236.
[8] المرجع نفسه، ص237.
[9] المرجع نفسه، ص237–238.

وتصنّف نازك الهياكل إلى ثلاثة أصناف:

"1- الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.

2- الهيكل الهرمي وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن.

3- الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بالزمن"[1].

مع تأكيدها أنّ كل قصيدة ناجحة ينبغي أن تحتوي عنصر الحركة، وأنّ القصيدة التي ينتمي هيكلها إلى الشكل المسطّح تحقق حركيتها عن طريق "عناصر أخرى خارجية كالعواطف والصور"[2].

لقد كانت أمثلة نازك مقتصرة في تحليلها للهياكل الثلاثة على قصائد سبقت الشعر الحديث: قصيدة "شباك" لنزار قباني، و"التمثال" لعلي محمود طه (1901-1947)، وقصيدة "العنقاء" لإيليا أبي ماضي (1890-1957)، وقصيدة "أنت وأنا" لأمجد الطرابلسي (1916-2001) التي تؤكد نازك أنها منشورة سنة1941[3]، مما حجب عنها ملاحظة عنصر أساسيّ في البناء الحديث للقصيدة، أعني الدراما، وهو العنصر الذي لقي عناية كبيرة في تحليل عز الدين إسماعيل.

يميّز إسماعيل، مستفيداً من التفريق الذي اقترحه هربرت ريد Herbert Read، بين نوعين من القصائد: القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة التي ندعوها "في العادة غنائية"[4]، ويرى أنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ القصيدة القصيرة(الغنائية) "تجسّم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً. هي قصيدة تعبّر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع"[5]، أما القصيدة الطويلة فهي "قصيدة تربط

[1] الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص241.

[2] المرجع نفسه، ص245.

[3] المرجع نفسه، ص242، 249، 258، 259.

[4] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص246.

[5] المرجع نفسه، ص246.

بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وإن كان الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرةٌ عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة"[1].

وفي هذا السياق يرى إسماعيل أنّ القصيدة التقليدية لا تنتمي لأيّ من هذين النّوعين، رغم أنّها تبدو أقرب للقصيدة الغنائية. ويحاول إسماعيل التفريق بين القصيدة التقليدية والقصيدة الغنائية المعاصرة، فيجد أنّ الفرق الحاسم بينهما يتمثل في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة، فـ"لو أنّنا رسمنا خطاً بيانياً للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا إنّها تصوير لموقف عاطفيّ مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد"، وإذا كان إسماعيل يستخدم كلمة(القصيرة) بالتبادل مع (الغنائية) فإنه ينبّه إلى أنّ "القِصَر هنا ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع.. ومع ذلك تظلّ غنائية، ومن ثمّ(قصيرة)، ما دامت تصوّر موقفاً عاطفياً في اتّجاه واحد"[2].

ويمثّل إسماعيل للقصيدة الغنائية القصيرة بقصائد مثل"درم" و"قصيدة من درم" للسياب وقصائد أخرى لغيره[3]، مؤكداً أنّ "وحدة العاطفة.. وتطوّر هذه العاطفة في اتّجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة"[4]، بغضّ النظر عن طول القصيدة، فقصيدة "مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف" للبياتي، رغم أنّها تتكون من ثمانية مقاطع، هي "نموذج

---

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص246.

[2] المرجع نفسه، ص251.

[3] المرجع نفسه، ص256.

[4] المرجع نفسه، ص251.

للقصيدة الغنائية أو القصيدة(القصيرة)[1] المعاصرة. هيكلها البنائي يتمثل في الشعور بالوحدة والضياع والبحث عن المرفأ وترقب الخلاص"[2].

ويرى الشرع(1946-)، رغم اشتراكه مع إسماعيل في تبنّي تفريق ريد بين القصيدتين الطويلة والقصيرة، أنّ حديث إسماعيل عن معماريّة القصيدة القصيرة "غير دقيق ولا يتعلق بالمعمارية في شيء" ، وأنّ "حديثه حول الوحدة العاطفية المتطورة والخيط العاطفي الواحد حديث معتم لا يحمل دلالة معمارية ما. وبالتالي لا يخدم عملية التمييز بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية. فالقصيدة العربية التقليدية فيها الكثير من الألوان الشعرية ذات الاتجاه أو الوحدة العاطفية المتجهة في تطور ما"[3]، لكنّ الباحث الحاليّ يرى أنّ تحديد إسماعيل كان دقيقاً، وتفريقه بين البنيتين الطّويلة والقصيرة- بناء على وحدة العاطفة وتطوّرها في اتّجاه واحد- واضح جليّ، وقد وضّح إسماعيل فكرته بتحليل نماذج مختلفة من القصائد التي يعدّها قصيرة[4]، وكذلك بتوضيح ثلاثة أشكال عامة تتجلى فيها بنية القصيدة القصيرة هي الشكل الدّائريّ المغلق؛ والشكل المفتوح النّهاية؛ والشكل الحلزوني، مع الاهتمام بإيراد نماذج شعرية على كل شكل وتحليلها بدقة[5].

أمّا القصيدة الطويلة فيرى إسماعيل أنها "الكشف الحقيقيّ في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة"[6] وأنها تمثل تتويجاً لمحاولات سابقة في "أعمال المدرسة الشعرية الرومنتيكية، مبتدئة بعبد

[1] سقطت من الأصل والسياق يقتضيها.

[2] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص252.

[3] علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص53.

[4] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص252-259.

[5] المرجع نفسه، ص255-267.

[6] المرجع نفسه، ص267.

الرحمن شكري وممتدة حتى صالح الشرنوبي في جهة، وشعراء المهجر، وبخاصة إيليا أبو ماضي في جهة أخرى"[1].

وقد رأينا سابقاً ارتباط القصيدة الطويلة– عند إسماعيل– بوجود فكرة عامة، توحد بين كثير من الحالات العاطفية وتكون "هي في ذاتها.. الوحدة العاطفية للقصيدة"[2]. وترتبط القصيدة الطويلة عنده بالنزعة الدرامية، فـ" الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله. والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب"[3].

ويوضّح إسماعيل خصائص التفكير الدراميّ، وهي[4]:

1) الصراع.
2) الحركة، وقد تكون الحركة من موقف إلى موقف مقابل، أو من عاطفة إلى عاطفة مقابلة، أو من فكرة إلى وجه آخر للفكرة[5].
3) الموضوعية، فمن أبرز سمات التفكير الدرامي "أنه تفكير موضوعي إلى حدّ بعيد، حتى عندما يكون المعبّر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً. ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص267.
[2] المرجع نفسه، ص246.
[3] المرجع نفسه، ص279.
[4] المرجع نفسه، ص279–280.
[5] المرجع نفسه، ص279.

بعامة، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتاً مستمدة أولاً من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى"[1].

4) التجسيد، فالتفكير الدرامي لا يأتلف مع التجريد "لأنّ الدراما، أي الحركة، لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة"[2]، "ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيراً بالأشياء ومن خلال الأشياء، أي تفكيراً مجسّماً لا تفكيراً تجريدياً"[3].

أمّا كمال خير بك، فبعد أن يقدّم لحديثه عن بناء القصيدة بتوضيح الطبيعة الغنائية للشعر العربيّ الموروث، ويعرض لبعض المحاولات الدرامية، يؤكد أنّ "الإنتاج المحدث المعاصر يشهد، مرة أخرى، على استمرارية– بل على هيمنة– القصيدة الغنائية في الشعر العربي"[4]، غير غافل عمّا يسمّيه "بعض (الجُزُر) النادرة من التجريب الدرامي"[5].

ويقترح خير بك تصنيفاً للقصائد الغنائية حسب طولها[6]: القصيدة **المتوسطة** "التي يتراوح حجمها بين صفحة وصفحة ونصف(من الحجم الصغير)، أي بين عشرين وأربعين سطراً"[7]؛ والقصيدة **الطويلة**؛ والقصيدة **المطوّلة**(أو العملاقة)؛ والقصيدة **نصف المطوّلة**؛ ثم القصيدة **الصغرى** أو قصيدة **الومضة**.

---

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص280.

[2] المرجع نفسه، ص281.

[3] المرجع نفسه، ص281.

[4] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص357.

[5] المرجع نفسه، ص357.

[6] المرجع نفسه، ص357–358.

[7] المرجع نفسه، ص357.

ولا يقدّم خير بك توضيحاً للحدود الفارقة بين هذه الأصناف من القصائد. وإذا كان من الممكن أن نفهم أنّ القصيدة الطويلة ستكون ما تجاوز حجمها حجم المتوسطة، وأنّ القصيدة المطوّلة هي ما شابه قصائد "البعث والرماد" و"الأسلحة والأطفال" اللتين يذكرهما في سياق غير واضح[1]، فإنّه من غير الواضح أبداً الفرق بين القصيدة المطوّلة والقصيدة نصف المطوّلة. أمّا القصيدة الصغرى أو قصيدة الومضة فيوضّحها بنموذجين من شعر أدونيس:

لأنّني أمشي

أدركني نعشي

و:

بعد الموتِ

لا صوت يجسّد لي صوتي[2]

وهذان النموذجان يتألف كلاهما من سطرين اثنين فقط، فبقيت القصائد التي تتألف من ثلاثة أسطر إلى أقل من عشرين سطراً– وهو الحدّ الأدنى للقصيدة المتوسطة– خارج تصنيفه.

بعد هذا التصنيف يقدّم خير بك تصنيفاً آخر للقصيدة الحديثة بحسب بنائها الداخليّ، تنقسم القصائد بحسبه إلى: القصيدة **الأولية** أو **الخام**؛ والقصيدة **نصف المبنية**؛ والقصيدة **الفوضوية**؛ والقصيدة **المبنيّة**. وهذه الأخيرة تنقسم إلى: القصيدة البسيطة البناء؛ والقصيدة المعقدة

[1] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص358.

[2] المرجع نفسه، ص359.

البناء[1]. ورغم أهمية الملاحظات التي يبديها خير بك خلال حديثه، فإنّ التصنيف ذاته يظل غير واضح بالقدر الكافي.

وسوف نقتصر في هذا الفصل على دراسة بنية القصيدة القصيرة(المقطّعة)، وتبيّن أشكال هذه البنية في شعر الشطرين الحديث، ونترك الحديث عن القصيدة الطويلة ليأتي خلال سياقه ضمن فصليْ الصورة والرمز.

[1] خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص362-370.

بنية القصيدة القصيرة (المقطّعة) في قصيدة الشطرين الحديثة:

تعدّ دراسة الدّكتور علي الشّرع ***بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس***[1]– التي سبقت الإشارة إليها– دراسة رائدة في تحليل بنية القصيدة القصيرة كما تمثّلت عند واحد من أكثر الشّعراء الحديثين اعتناء بالبنية والشكل الشعري.

وكما سبق القول فإنّ الشّرع يعتمد– مثل عز الدين إسماعيل– على التّفريق الذي أقامه ريد بين القصيدة القصيرة والطويلة، من خلال شرحه للعلاقة التي تقوم بين الشكل والمحتوى، ف" الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الأدبي. عندما يسيطر الشكل على المحتوى(الفكرة، أي عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، كأن ترى في وحدة بيّنة)[2] عندها يمكن القول إنّنا أمام القصيدة القصيرة. في حين عندما يكون المحتوى(الفكرة أو التصور الفكري) معقداً جداً لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات الجزئية، وذلك ليخضعه لترتيب ما من أجل استيعابه في إطار كلّيّ، عندها يمكن القول إننا إزاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة"[3].

ويرى الشّرع أنّه– وفقاً لتصوّر ريد– يمكن النّظر إلى القصيدة القصيرة على أنّها(دفقة)، وأنّ هذا "التصوّر للقصيدة القصيرة لا ينطبق فقط على كثير من نماذج الشعر العربي المعاصر بل

---

[1] وهي جزء من أطروحته للدكتوراه بالإنجليزية ترجمه المؤلف ووسّعه: 'Ali Ahmad Al-shar' : An Analttical Study of the Adonisian Poem, Ph.D. thesism, NES Department, University of Mechigan, 1982.

[2] سقط القوس الثاني من الأصل والسياق يقتضيه.

[3] الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص51.

ينطبق أيضاً على كثير من قصائد الشعر العربيّ القديم. فكثير من نماذج الشعر العربي القديم يمثّل دفقة أو دفقات شعريّة محتواة بأبيات شعرية أو بمقطعات"[1].

ومن اللافت في هذا الإطار أنّ الشّرع يستخدم– في هذا الموضع وفي غير موضع– مصطلح(مقطّعة) بالترادف مع(قصيدة قصيرة)، وهو ما يشير إلى أنّ حجم القصيدة يساهم في تحديد نوعها لديه على عكس ما رأينا عند إسماعيل، وهو ما يتّضح بجلاء من خلال الأمثلة التي يحلّلها الشرع من شعر أدونيس، والتي لا يتجاوز أطولها صفحة ونصفاً.

ويجد الباحث– لدى كثير من الشعراء الذين يكتبون قصيدة الشطرين الحديثة– عناية بالقصيدة القصيرة(المقطّعة)، على عكس موقف الشاعر القديم الذي لم يكن يعدّ المقطّعة مجالاً شعرياً جادّاً.

إنّ ارتباط قصيدة الشطرين الحديثة بالموروث الشعريّ هو بلا شك أكبر من ارتباط أيّ قالب شعريّ آخر، وذلك بحكم الضّرورة الفنية التي يدفع إليها اختيار القالب ذاته. لذلك سيكون من المفيد أن نبدأ بعرض أهمّ نموذجين للقصيدة القصيرة في موروث قصيدة الشطرين الحديثة:

أ) شعر المقطّعات العربيّ القديم:

وهو شعر غزير جداً، ومداه متسع في الزمان والمكان، بحيث يصعب تبيُّن معالمه بدقّة إلا بدراسة تفصيليّة، وقد اختلف النقاد القدماء في تحديد المقطعة، ولعلّ أشهر الآراء في تحديدها ما ذكره ابن رشيق القيرواني: "وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة

[1] الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص54.

غير معيب عند أحد من الناس... ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد"[1].

وتحتفظ المقطعة بالسمات الأساسية في الشعر العربيّ، كقيامها على الشطرين، ووحدة القافية فيها، وقد حاول بعض الباحثين استنباط السمات الفنية والمعنوية للمقطّعة التي تميّزها عن القصيدة، ومن هذه السمات[2]:

1) **الوحدة،** إذ "يبدو تركيز المقطعة على استقصاء عناصر الخاطر الواحد، واضحاً جلياً، بخلاف القصيدة" وهو ما لاحظه من قبل حازم القرطاجني[3].

2) **الارتجال،** وليس الارتجال "سمة ملازمه للمقطعة وإنما ما ينتج عن هذا الارتجال من تسجيل الصورة الأولى التي خرجت عليها المقطعة للوجود الشعري"[4]، والمقطعة "تنبع من انفعال وقتي بفكرة معينة يحاول الشاعر معالجتها تنفيساً عن نفسه، وهو ما يقوم عليه البناء الفني للمقطعة، ومن ثم لا نعجب إذا قصر حجم المقطعة فجاء في ثلاثة أبيات مثلاً"[5]، والارتجال يمنح المقطعة صفة العفوية في كثير من الأحيان.

[1] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 5، بيروت، دار الجيل،1981، ج1 ص188 – 189. ولمزيد من التفصيل حول رأي ابن رشيق وغيره انظر: عبد الحميد محمد بدران: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع 11، 2011، ص43.

[2] بدران: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية، ص46–53.

[3] المرجع نفسه، ص46.

[4] المرجع نفسه، ص47.

[5] المرجع نفسه، ص47.

3) **الحكمة**، إذ يكثر أن تجد الحكمة "بناءها المناسب في المقطعة"[1] وذلك أنها– أي الحكمة– "تشترط التركيز في معالجة موضوعها"[2].

4) **المعنى**، وتختلف المقطعة عن القصيدة من حيث ظهور معناها مع أول بيت فيها "فإذا كان معنى القصيدة لا يتضح إلا مع نهاية أبياتها نظرا لمرورها بعدة أغراض، قد يربطها نسيج الوحدة العضوية.. فإن المقطعة على الرغم من تكامل معناها وتحققه عن طريق اتحاد عدد أبياتها، إلا أن البيت الأول يعطي انطباعاً عن المعنى الذي تدور حوله سائر أبياتها، فهي بالنسبة له إما شرح أو توضيح أو تفصيل أو تمام للوحة التي بدأ بها الشاعر أبيات مقطعته"[3].

5) **الشرط والجزاء**، إذ يبدو تركيز المقطعة في أحيان كثيرة "على ذكر الشرط وجزائه، ويلاحظ أن هذا التركيز يكون أكثر مع نهاية المقطعة، مما يدلّل على أن هذا الفعل هو أسلوب فني من أساليب النهاية في المقطعة، لأن جواب الشرط لا يحتاج بعده أي لون من ألوان التذييل؛ لأن فنية الشرط إنما تكمن في التلازم بينه وبين الجواب"[4].

6) **التصريع**، وهي سمة تشابه المقطّعةُ فيها القصيدةَ، وتعني إلحاق تفعيلة العروض بتفعيلة الضرب وزناً وقافية في مطلع المقطعة، وغالباً ما يصاحب التصريع مقطعات الحكمة[5].

ومن المفروغ منه أنه ليس شرطاً أن تجتمع كل هذه السمات في المقطعة الواحدة.

---

[1] بدران: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص50. نقلاً عن: محمد سيد أحمد: البناء الفني للمقطعات، ص110.

[4] المرجع نفسه، ص51–52.

[5] المرجع نفسه، ص50.

ب) الرباعيات:

والرباعيّة أو الرباعيّ ترجمة للكلمة الفارسية (دوبيت) وتعني: بيتين. وهو ما يشير بوضوح إلى نظام العروض فيها: إذ تقوم الرباعية على أربعة أشطر شعرية متماثلة في الوزن، ويتبع نظام التقفية فيها الشكل التالي:

...... أ * ...... أ

...... ب * ...... أ

حيث تتوافق الأشطر الأول والثاني والرابع في حرف الرويّ، ويحتفظ الشطر الثالث برويّ مختلف غالباً.

وقد دخلت الرباعيات الثقافة العربية بالترجمة عن الفارسية، وأشهرها رباعيات عمر الخيام التي عرّبها أولاً وديع البستاني[1](1886–1954)، لكن على شكل سُباعيات تحتوي كل قطعة منها سبعة أشطر، ثمّ تتابعت ترجماتها الشعرية على شكل الرباعية، لدى جميل صدقي الزهاوي[2](1863–1936)، وأحمد رامي[3](1892–1981)، وأحمد الصافي النجفي[4](1895–1978)

---

[1] عمر الخيام: رباعيات عمر الخيام، تعريب وديع البستاني، القاهرة، مطبعة دار المعارف، 1912 م.

[2] جميل صدقي الزهاوي: رباعيات الزهاوي، بيروت، مطبعة القاموس العام، 1924. وهي ترجمة لرباعيات الخيام على عكس ما يوهم العنوان.

[3] عمر الخيام، أبو الفتح عمر بن إبراهيم النيسابوري: رباعيات الخيام، ترجمة أحمد رامي، ط25، القاهرة، دار الشروق، 2000.

[4] عمر الخيام، أبو الفتح عمر بن إبراهيم النيسابوري: رباعيات عمر الخيام، ترجمة أحمد الصافي النجفي، د.ن. ، –193.

وغيرهم. كذلك ظهرت ترجمات لرباعيات حافظ الشيرازي[1] على يد أحمد زكي أبو شادي(1892- 1955)، ولرباعيات محمد إقبال[2]، وجلال الدين الرومي[3] فيما بعد.

وقد تأثر الشعراء العرب بالرباعيات منذ ترجمتها، ونسجوا على منوالها، كما نجد لدى علي محمود طه في رباعياته المعنونة ب"كأس الخيام"[4] وعددها أربعون رباعية، ولدى إلياس فرحات (1893-1976) في ديوانه ***رباعيات فرحات***[5] وغيرهما، وليس هذا موضع استقصاء تأثر الشعراء العرب بالرباعيات وهو ما يحتاج دراسة مفردة.

لكنْ كثيراً ما جرى إطلاق اسم الرباعية- من باب التجوّز- على المقطعة المكونة من أربعة أبيات، لا على المكونة من بيتين كما هو في أصلها الفارسي(دوبيت)، كما نجد في ***يا ظلال الإسلام، رباعيات***[6] للسيد محمد حسين فضل الله (1935- 2010)، ولدى الشاعر السعوديّ جاسم الصحيِّح في مجموعة قصائده "رباعيات"[7]، إذ إنّ ما يطلقان عليه تسمية رباعيّة هو في الحقيقة ثُمانيّة تحتوي ضعفيْ حجم الرباعية المعهود، ونحن نؤثر أن نستخدم مصطلح **الثّمانيّة** اتّباعاً للمصطلح السائد في مثل هذا النوع من الأشعار، القائم على عدد الأشطر لا على عدد الأبيات.

وتمتاز الرباعيات- بشكل عام- بعدة سمات معنوية وبنائية، أهمّها:

---

[1] حافظ الشيرازي: رباعيات حافظ الشيرازي، ترجمة أحمد زكي أبو شادي، القاهرة، منشورات مجلة المقتطف، 1931.

[2] محمد إقبال: هديه الحجاز رباعيات: ترجمة حسين مجيب المصرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1975.

[3] جلال الدين محمد بن محمد البلخي الرومي: رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، ترجمة عيسى العاكوب، دمشق، دار الفكر، 2004.

[4] علي محمود طه: ديوان علي محمود طه، بيروت، دار العودة، 1972، ص236-247.

[5] إلياس حبيب فرحات: رباعيات فرحات، ط2، سان باولو، مطبعة صفدي التجارية، 1954.

[6] محمد حسين فضل الله: يا ظلال الإسلام رباعيات، ط3، بيروت، دار الملاك، 2000.

[7] جاسم الصحيّح: نحيب الأبجدية، الطائف، نادي الطائف الأدبي، 2003، ص203-230.

1) الشكل الصارم، فكل رباعية تتكون من أربعة أشطر، وفق نظام تقفية دقيق، ووفق بحر عروضيّ واحد، وإن يكن المترجمون العرب لم يلتزموا جميعهم بشرط الوزن[1].

2) الوحدة، فكل رباعية هي وحدة فنية كاملة مكتفية بذاتها. وإن يكن هذا لا ينفي ارتباطها بغيرها في تشكيل رؤية صاحب الرباعيات.

3) قيامها على الفكرة، فكل رباعية تتضمن بالضرورة فكرة واضحة، ويبدو التعبير عن هذه الفكرة هدف الرباعية الأول.

4) التركيز على التجربة الإنسانية ببعديها الفلسفي والروحي، وخبرة الفرد في الحياة. فهي لذلك تنتمي لشعر الحكمة والتأمّل.

5) البناء العقليّ المنطقي، وغالباً ما يأتي هذا البناء على شكل استدلال ونتيجة، أو شرط وجزاء.

وكما نلاحظ فإنّ سمات الرباعيات تتشابه وسمات المقطعات العربية، لكنّ أهمّ ما يميز الرباعيات عن المقطّعات هو صرامة الشكل، فبينما يتفاوت طول المقطعات من واحدة لأخرى دون ضابط فنيّ، تحتفظ جميع الرباعيات بالطول نفسه، وهو ما جعل منها– أي الرباعيات– نوعاً فنياً متميزاً.

عناية شعراء الشطرين المحدثين بالمقطعة:

نلاحظ لدى عدد من شعراء الشطرين المحدثين اهتماماً كبيراً بكتابة المقطعات، بوصفها شكلاً خاصاً يمكن من خلاله التعبير المكثف عن تجاربهم. وربما يكون جوزيف صايغ أحد

---

[1] ممن التزم بوزن واحد في ترجمته للرباعيات أحمد رامي، فترجمها جميعاً على البحر السريع، وربما يكون التزامه هذا أحد الأسباب الفنية التي ساعدت على نيل ترجمته – أكثر من غيرها– قبولاً وشهرة واسعة.

السباقين إلى قصْر مجموعة شعرية كاملة على القصائد القصيرة، في مجموعته "ثلاثيات"[1]، وهو يعني بالثلاثية المقطّعة التي تحتوي ثلاثة أبيات أو ستة أشطر، ونحن نفضل استخدام مصطلح (السداسية) للتعبير عن هذا الشكل.

لا تتبع سداسيات صايغ وزناً عروضياً واحداً، ويحتفظ نظام التقفية فيها غالباً بالشكل التالي:

...... أ * ...... أ

...... ب * ...... أ

...... ج * ...... أ

كما في المقطوعة التالية المعنونة ب "علامة"[2]:

نامت، وخلّت ضوءها، النائمةْ * ينبئني بأنها هائمةْ

وأنني في غفوها، ربما * هناءة، أو نسمة ناسمةْ

مهلك بي، يا ضوءها: عالمي * رهنٌ بما تستطرف الحالمةْ

وإن يكن من الممكن أحياناً أن يستغني الشاعر عن التصريع في البيت الأول فيصبح نظام التقفية كالتالي:

...... ب * ...... أ

...... ج * ...... أ

---

[1] صايغ، جوزيف: ثلاثيات، بيروت، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، د. ت. لكن من مقدمة المجموعة يوضح الشاعر أنه نظمها على فترتين بين 1974 – 1975 وفي 1983. راجع: المرجع نفسه، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص20.

...... د * ...... أ

كما في مقطوعة "نجمة البال"[1]:

أنا أهواك في التبحر بالليلِ * قريراً، مرصعاً باللآلي

في اشتجاء الشتاء، في سفرِ * الغيمِ، أيا نجمةً بأفق الخيالِ

أنا أهواكِ ما سألتُ لمن أنتِ: * لحزني، أم أنتِ ضوء الليالي؟

لكنّ مجموعة صايغ، رغم سبقها للاهتمام بشكل المقطّعة، تسيطر عليها نزعة رومانسية بالغة تجعلها تنتمي فنيّاً إلى فترة سابقة على تجربة الحداثة في الشعر العربي، ولا يكاد المرء يجد فيها أيّاً من السّمات الحداثية الجوهرية، لذا سنتجاوز الحديث عنها إلى تجارب أخرى أكثر أهمية لدى شعراء الشطرين المحدثين.

تحتلّ القصيدة القصيرة(المقطّعة) موقعاً مهماً في تجربة الشاعر المصريّ أحمد بخيت الشعرية، فمن بين عشر مجموعات شعرية أصدرها الشّاعر، ثمة أربع مجموعات تقتصر على المقطّعات، إضافة إلى مقطعات عديدة منثورة في مجموعاته الست الأخرى.

في المجموعات الأربع المقتصرة على المقطّعات، وهي ***جبل قاف*** و ***الليالي الأربع*** و ***شهد العزلة*** و ***صمت الكليم***، نجد شكلاً واحداً هو شكل **السّداسيّات**، حيث القصيدة تحتوي ستة أشطر في ثلاثة أبيات، وهو ما يعكس اهتماماً واضحاً من الشّاعر بالبناء الفني، واختياراً واعياً له.

[1] صايغ: ثلاثيات، ص88.

وبالإضافة لذلك نجد الشاعر يقتصر على وزن واحد طوال هذه المجموعات الأربع، هو وزن مجزوء الوافر، كما يمكن أن نلاحظ في السداسية الأولى من مجموعة ***الليالي الأربع***[1]:

بغير الماءِ

يا ليلى

تشيخ طفولة الإبريقْ

بغير خطاكِ أنتِ

معي

يموت

جمالُ ألف طريقْ

بغير سماكِ

أجنحتي

يجفّ بريشها

التحليقْ

وهو– أي وزن مجزوء الوافر– ما تتبعه أيضاً ثمانيّات جاسم الصحيّح في قصائده المعنونة "رباعيات"[2]، وهو وزن متدفّق بسبب كثرة المتحرّكات فيه، فتفعيلته التي تتكرر أربع مرات(مُفَاعَلَتُنْ = //o///o) تحتوي في شكلها الأصليّ خمسة متحركات وساكنين، وفي شكلها الفرعيّ(مُفَاعَلْتُنْ = //o/o/o) أربعة متحركات وثلاثة سواكن، وهو ما يجعل تدفق البيت سريعاً في المحصلة النهائية.

---

[1] أحمد بخيت: الأعمال الشعرية، القاهرة، دار كليم للنشر والتوزيع، 2012، ج1 ص129.

[2] الصحيّح: نحيب الأبجدية، ص203–230. وقد تقدّم الحديث حول تفضيل مصطلح " الثمانيات" لهذا النوع من القصائد.

ومّما يزيد تدفّق مجزوء الوافر أنّ الوقفة الأولى في نهاية الشطر الأوّل من البيت كثيراً ما يتجاهلها الشاعران مؤثريْن التوحيد بين الشطرين، فلا يقف القارئ إلا في نهاية البيت الشعريّ.

ومن المعروف– عروضياً– أنّ مجزوء الوافر يتساوى مع بحر الهزج عندما تأتي جميع تفعيلاته على الصورة الفرعية(حيث مُفَاعَلْتُنْ = مفاعيلنْ = //o/o/o)، ولا يستبعد الباحث أن يكون اختيار الشّاعرين له خضع لمؤثرات من الشعر الفارسيّ الذي يكثر فيه استخدام هذا الوزن، خصوصاً أنّنا نجد لدى الشّاعرين تأثيرات واضحة من التجربة العرفانيّة كما تجلّت لدى كبار شعراء الفرس[1]، التي تُرجمت مبكّراً للغة العربيّة، فشعر حافظ الشيرازي في غالبه يتّبع هذا الوزن[2]، فقد افتتح حافظ غزله الأول ببيت عربيّ وختمه ببيت عربيّ أيضاً، على النحو التالي[3]:

ألا يا أيّها الساقي * أدرْ كأساً وناولْها

...

متى ما تلقَ من تهوى * دع الدّنيا وأهملْها

صحيحٌ أنّ الترجمة الأولى التي صنعها إبراهيم الشواربي لغزليات حافظ جاءت في معظمها نثرية، لكنّ الشواربي قد ترجم عدداً لا بأس به من الغزليّات شعراً، متّبعاً في الغالب وزن الهزج[4]. أما

---

[1] من خلال معرفة الباحث الشخصية بالشاعر جاسم الصحيّح، فإنه مطّلع على إلمام الشاعر باللغة الفارسية في مرحلة مبكرة من حياته. ونجد لدى الشاعر تأثيرات فارسية واضحة خصوصاً في ديوانه " رقصة عرفانية"، انظر: جاسم الصحيح: رقصة عرفانية، بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1999. وكذلك في قصيدته " الشاعر (حافظ الشيرازي) .. بلبل الملكوت" من الديوان ذاته الذي يحتوي مجموعة قصائد " رباعيات" ، انظر: الصحيّح: نحيب الأبجدية، ص179.

[2] وكذلك معظم الرباعيات الفارسية تتبع وزن الهزج والأوزان الفارسية المتفرعة عنه وهي كثيرة، ومنها رباعيات الخيام لكنّ أيّاً من مترجمي رباعيات الخيام لم يتبع هذا الوزن في ترجمته.

[3] حافظ الشيرازي: أغاني شيراز، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2005، ج1، ص49.

[4] انظر مثلاً: المرجع نفسه، ج1 ص48، 54، 56 وغيرها.

الترجمة الشعرية التي صنعها الشاعر اللبناني عمر شبلي(1944-) لشعر حافظ، فإنها تتّبع في أغلبها وزن مجزوء الوافر، كما في هذا النموذج[1]:

أنا في منزل الأحباب، كيف يطيب لي العمْرُ؟

إذا جَرَس النّوى نادى، وكان بصوته الهجْرُ

ينادي دائماً فينا، وينذرُنا، ويأمرُنا

ألا شدّوا الرّحال، وعجّلوا يا أيّها السَّفْرُ

يعتمد نظام التّقفية في سداسيات بخيت- كما تقدّم- على إهمال التّصريع، إلاّ ما جاء عفواً، والاكتفاء بالرّويّ في نهاية البيت الشعريّ، على النحو التالي:

...... ب * ...... أ

...... ج * ...... أ

...... د * ...... أ

كما في المثال التالي[2]:

أنا المجنون يا ليلى

شهيد الحلمِ

والأشواقْ

بحبّك أسكرُ الدّنيا

وباسمكِ

[1] عمر شبلي: حافظ الشيرازي بالعربية شعراً، بيروت، منشورات اتحاد الكتاب اللبنانيين، 2006، ج1 ص15.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص152.

أملأ الآفاقْ!!

على آثار أقدامي

يسير العشقُ

والعشّاقْ

ويمكن طباعتها بالشكل البيتيّ لتوضيح نظام التقفية، كالتالي:

أنا المجنون يا ليلى * شهيد الحلمِ والأشواقْ

بحبّك أسكرُ الدّنيا * وباسمكِ أملأ الآفاقْ!!

على آثار أقدامي * يسير العشقُ والعشّاقْ

لكنّ الشاعر غالباً ما ينجح في تفكيك بنية الشطرين بحيث تمّحي الوقفة الأولى لدى تفعيلة العروض في نهاية صدر البيت، وهو أحد إنجازات هذه السداسيات على صعيد بنية الجملة الشعرية، مستفيدة من أنّ مجزوءات البحور الشعرية لم تكن تحتّم– عادة– على الشاعر الوقوف في نهاية صدر البيت كما تحتّمه البحور التامّة بسبب قِصَر جملة المجزوء، ويمكن– من ثمّ– تمثيل نظام التقفية فيها على النحو التالي:

.... أ

.... أ

.... أ

كما في السداسية التالية[1]:

ولدتُ هناكَ

في صبح الجنوبِ

ولدتُ والأمطارْ

وكان الحبُّ

يستر عريهُ

في خرقة الأنوارْ

وطارتْ

صرختي الأولى

يماماً

يلقط الأسرارْ

التي يمكن إعادة كتابتها لتوضيح نظام التقفية كالتالي:

ولدتُ هناكَ في صبح الـ (م) جنوبِ ولدتُ والأمطارْ

وكان الحبُّ يستر عرْ (م) يهُ في خرقة الأنوارْ

وطارتْ صرختي الأولى يماماً يلقط الأسرارْ

فتفعيلة العروض تنتهي في الحقيقة في منتصف الكلمتين في البيتين الأولين كما هو موضّح أعلاه، كذلك فإنّ البنية النحوية للبيت الثالث تربط كلمة(يماماً) في العجز بالفعل(طارت) في

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص17.

الصدر، مما يجعل استمرار تدفق البيت هو الخيار الأقرب، وهو ما يشير إلى رغبة الشاعر في إغفال الوقفة الأولى تماماً، وبناء جملة مستمرة.

وسنحاول فيما يلي توضيح الأشكال الفنية لبنية القصيدة القصيرة كما ظهرت لدى بخيت وغيره من الشعراء الذين كتبوا في شكل الشطرين:

أشكال بنية المقطّعة في شعر الشطرين:

1) بنية التحفيز والتفريغ:

وهي إحدى أبرز بنى المقطّعة، وتعدّ استمراراً لبنية ظاهرة في البيت الشعريّ العربي، وفق ما وضّح رايموند شيندلن في دراسته ***الشكل والبناء في شعر المعتمد بن عباد***[1]. وتعني هذه البنية أنّ "البيت الشعريّ الواحد أو المقطعة الشعرية غالباً ما تتألف أو تتشكل من تركيبين لغويين، في التركيب الأول يستثير الشّاعر توقع القارئ أو تحفزه، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتحفز"[2]. وهذه البنية بنية منطقية عقليّة، تقوم في الغالب على علاقة بين مقدّمة(مقدّمات) ونتيجة، أو شرط وجزاء الشرط، أو مفارقة بين شيئين. لذلك فإنّ تأثيرها– مهما احتوت من عناصر تجسيدية– يظلّ تأثيراً تجريدياً.

ومن الأمثلة على بنية التحفيز والتفريغ السداسية التالية لبخيت[3]:

---

[1] Scheindlin, Raymond P. (1974). Form and structure in the poetry of Al-Mutamid Ibn Abbad. Leiden: Brill, p 36. نقلاً عن: الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص58.

[2] انظر الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص58.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص50.

رأيت إرادة الفقراءِ

وهي تخوض حرب الخبزْ

وتنزفُ

دون فلسفةٍ

ودون بلاغةٍ

أو عجزْ

رأيت صلاة دمعتِهم

فكيف أرى

ولا أهتزّ؟!

تنقسم القصيدة إلى جزئين: الأول منذ البداية حتى كلمة(دمعتهم)، والثاني السؤال(فكيف أرى ولا أهتزّ؟!). في الجزء الأول يحشد الشاعر تفاصيل ما رآه من حرب الخبز التي يخوضها الفقراء، ليصل إلى النتيجة في الجزء الثاني وهي وجوب اهتزازه إنسانياً لما رأى. أما أسلوبياً فيسيطر على الجزء الأول الوصف حيث يعمل على تثبيت الصورة في ذهن القارئ وتأزيم الموقف، أما الجزء الثاني فتحكمه صيغة الاستفهام الاستنكاري التي تعبر عن التفريغ والارتياح.

ويكثر استخدام بنية التحفيز والتفريغ، أو التأزم والانفراج، في ثمانيّات جاسم الصحيّح، كما في الثمانية التالية القائمة على بنية التحفيز والتفريغ بشكلها الأكثر بساطة[1]:

إذا انفردت بي الصحراءُ * كالعرّافة الكهلةْ

وصار الدرب ثعباناً * بطول مسافة الرحلةْ

[1] الصحيّح: نحيب الأبجدية، ص219.

وحاولت الصلاة هناكَ * لكن ضاعت القِبلةْ

أصلّي باتّجاه النخلِ * حين تعنّ لي نخلةْ

حيث الأبيات الثلاثة الأولى واقعة ضمن شرط(إذا) والبيت الأخير واقع في جزاء الشرط، وهي البنية النحوية الأكثر وضوحاً في تمثيل عمليّتي التحفيز والتفريغ.

أحد أشكال بنية التحفيز والتفريغ بنية المفارقة، ونجد مثالاً لها في السداسية الثانية من السداسيات الستّ المعنونة بـ "أنا صديق رائع" للشاعر المصريّ حسن شهاب الدين(1972-)، إذ يقول الشاعر[1]:

صوتي له بيتٌ..

له شرفةٌ..

لها طيورٌ..

في المدى ساطعةْ

ككل هذه البيوتِ

ارتدى

في صمتهِ

جراحه اليانعةْ

بيتٌ بسيطٌ

مثل.. قلب الندى

بيتٌ صغيرٌ

---

[1] حسن شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2012، ص67.

كالسما السابعةْ

المقطّعة كلّها حتى ما قبل السطر الأخير تمثّل بنية التحفيز، تتحدث عن صوت الشاعر وتصفه بالبساطة والصغر، لكن بعد أن يطمئنّ القارئ إلى هذا المعنى يأتي السطر الأخير ليمثل الانقلاب في المعنى فيصبح الصوت باتساع السماء السابعة. وتبدو المفارقة هنا مقصودة لا لإلغاء المعنى الأول المتمثل ببساطة صوت الشاعر، بل للجمع بين المعنيين: معنى البساطة والسعة كليهما.

2) بنية ائتلاف المختلفات:

ويسمّيها الشرع "بنية تتبّع المنظورات المتعددة لنقطة مركزية"[1]، وفي هذه البنية تقدّم القصيدة تنويعات مختلفة على فكرة واحدة، أو شعور واحد، ويمكن توضيح هذه البنية بسداسية بخيت التالية[2]:

1- رأيت زواجَ

عصفور الصّباحِ

بطلقة الصيّادْ

2- ونايا صادقاً

كالموتِ

يعزف كذبة الميلادْ

3- وحقلاً بامتداد العمرِ

يشكرُ

---

[1] الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص97.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص70.

منجل الحصّادْ

فنحن– هنا– إزاء لقطات ثلاث متباينة العناصر: لقطة عصفور لحظة إصابته بطلقة الصياد، ولقطة ناي يعزف بحزن في لحظة الولادة، ولقطة حقل يشكر المنجل الذي يحصده. وهذه اللقطات– رغم اختلاف عناصرها– تشترك في فكرة جوهرية تتصل بحكمة وجود التناقضات في الحياة، والرضا بها. لذلك فاللقطات المختلفة تآلفت معاً لتشكيل دلالة واحدة.

من الأمثلة الأكثر تعقيداً على هذه البنية المقطّعة التالية من مجموعة مقطّعات تحت عنوان "قيامات"[1] للشاعر العُماني حسن المطروشي(1963–):

1– أسافرُ وحدي .. ويبقى الدَمُ

يضيءُ قياماتِهِ لِلأَبَدْ

2– وآتيكِ .. تفتحُ لي مريمُ

سماءً، تَقَمَّصُنِي.. نتّحِدْ

3– وأُصلَبُ .. لكنّني أُقسِمُ

بأنَّكِ حِلٌّ بهذا الجَسَدْ

فالمقطّعة تقدّم ثلاثة مشاهد مختلفة: في الأول يسافر الصوت المتكلّم وحده(والسفر كناية عن الموت) لكنّ دمه يبقى ليُبعثَ مراتٍ عديدة، وهو ما يعني الخلود رغم الموت. وفي المشهد الثاني: يأتي الصوت إلى المخاطَبة فتمنحه تقمّصاً بالسماء واتحاداً بها وهو دليل خلود أيضاً. وفي المشهد

[1] حسن المطروشي: قيامات. قصائد مقروءة في فيديو، مختارات صالون ميس الثقافي، (2013/3/27):
http://www.youtube.com/watch?v=xM-PLnTKP8o

الثالث: نرى الصوت مصلوباً لكنّه يصرّ أنّ المخاطَبة– التي يمكنها منح الخلود– قد حلّت في جسده على الصليب. ثلاثة مشاهد مختلفة لكنها تعبر عن فكرة واحدة هي الخلود رغم الموت.

3) بنية المشهد:

تحكم بنيةَ القصيدة القصيرة غالباً مقولةٌ أو فكرة، يعود ذلك أساساً لقِصَر القصيدة، وللمرجعيات التي يصدر عنها معظم شعرائها، كشعر المقطّعات العربيّ القديم والرّباعيّات الفارسية المترجمة. ولكنّ تأثيرات حديثة دخلت إلى الشعر العربي بفعل ترجمة أنواع أخرى من القصيدة القصيرة، مثل قصيدة الهايكو اليابانية[1] التي تلتقط مشهداً طبيعياً بسيطاً، والقصائد التي تلتقط التفاصيل اليومية في الحياة، كما في تجربة الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس[2]. وقد ظهر أثر هذه الترجمات في تجارب عدد من الشعراء المحدثين مثل سعدي يوسف، ومريد البرغوثي وغيرهما.

في بنية المشهد تتحوّل عين الشّاعر إلى كاميرا ترصد الحركة بدقّة، وتتراجع ذاته إلى الخلف مفسحة المجال لشخوص الحياة أن يتحركوا بحرية، وللقارئ أن يعيد رؤية المشهد بعينه ويتّجه في تأويله الاتّجاه الذي يريده دون مقولة جاهزة من الشاعر. ومن الأمثلة على هذه البنية السداسية التالية لبخيت[3]:

وكهلاً

يحرس الإعياءَ

---

[1] هناك ترجمات عديدة لمجموعات من شعر الهايكو. انظر مثلاً: هنري برونل: أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ترجمة محمد الدنيا، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005 ؛ و: كينيث ياسودا: واحدة بعد اخرى تتفتح أزهار البرقوق دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، ترجمة محمد الأسعد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999.

[2] انظر: فخري صالح: شعرية التفاصيل أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009م.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص46.

في ركنٍ من المقهى

وكلّ هزائم الأيام

خلف الضحكة

البلها

يرى تنورةً

فيطيلُ

عمرَ النظرة الولهى!!

فنحن هنا إزاء مشهد يوميّ نرى من خلاله رجلاً كهلاً يجلس في المقهى، حيث يبدو أنّه رجل بلا عمل، مثقل بهزائم الماضي، يجلس ناظراً إلى الطريق وقد اتخذت نظراته شكلاً أبله، ويصادف أن تمرّ امرأة فيطيل نظرة شبقة إلى تنورتها. ونحن- هنا- نستشفّ ما يوحي به المشهد دون أن يخبرنا الشاعر بأي شيء سوى رسمه.

وليس بالضرورة أن يكون الشاعر(أو المتكلّم) غير مشارك في المشهد، ولكنّ الضروريّ أن يبقى مراقباً له، كما نرى في مقطوعة "مقام الظلال" للمطروشي[1]:

تُبَعثِرُ عيناكِ المساءَ سؤالا

وتقتسماني[2] قهوةً وضَلالا

أُطِلُّ على المرآةِ.. تلكَ ظِلالُنا

رأيتُ نَبيّاً حائرًا وغزالا

[1] حسن المطروشي: لديّ ما أنسى، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2013، ص59.

[2] كذا، والصحيح (تقتسمانني).

وكان البِيانو يَثْقُبُ الليلَ مثلما

يَئِنُّ ملاكٌ.. والصَّدَى يَتَعالَى!

المشهد يبدو عاطفياً وتأملياً في الوقت نفسه، نرى في بدايته المتكلّم– في مشهد مسائيّ– مبعثراً مع أسئلته وقهوته وحيرته التي يعزوها إلى عيني امرأة نراها معه خلال مرآة تظهرهما على الشكل التالي: نبياً حائراً(إشارة إلى ذاته) وغزالاً(إشارة إلى المرأة)، وفي المشهد نرى صوت البيانو وقد تحوّل إلى أنين ملاك يثقب الليل، ويتعالى صداه.

رغم حضور المتكلّم الواضح في المقطّعة فإنّ المشهديّة تحكم بنيتها، وليس من الممكن الاستعاضة عن المشهد بمقولة واحدة. وهذا– في الحقيقة– هو الفرق الأساسيّ بين البنية المنطقية للمقطّعة– كما رأيناها في بنية التحفيز والتفريغ وبنية تآلف المختلفات– والبنية المشهدية، إذ يمكن دائماً الاستعاضة عن البنية المنطقية بمقولة نثرية، بينما لا يمكن ذلك أبداً في القصيدة القائمة على المشهد.

إنّ مقطّعة مثل مقطّعة جاسم الصحيّح– التي ناقشناها في بنية التحفيز والتفريغ– تحتوي مشهداً كاملاً ضمن بنية التحفيز، ولكنّ البنية العامّة للمقطّعة ليست قائمة على المشهد، ويمكن الاستعاضة عنها بمقولة نثرية.

4) بنية المقابلة أو التضادّ:

يمكن النّظر إلى التجربة الفنّيّة أو الأدبيّة– في أحد وجوهها– على أنّها محاولة للتأليف بين المتناقضات. قد تكون هذه المتناقضات ذات طبيعة نفسيّة تخصّ الشّاعر وحده، وقد تكون عامّة يشترك في الشعور بها الشاعر وغيره من البشر. ويمكن القول إنه "عندما تتعمّق التجربة الفنية أو

الفكرية وتتسع أبعادها وتصل لحد الاستيعاب الشمولي يغدو بالإمكان معالجة المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد"[1]. والشاعر يفعل ذلك من أجل "بيان موقف أو جلاء فكرة أو إحداث احتمالات جديدة وخلقها"[2].

يقول جاسم الصحيّح في إحدى ثمانيّاته واصفاً التناقض بين ذاته وقريته[3]:

لماذا قامتي اكتهلتْ * وقامة قريتي طفلةْ؟

خجلتُ أمرّ صوب الحقلِ * أسحب قامتي الكهلةْ

جفاف الشهد في روحي * يمانع عودتي نحلةْ

وينقصني اكتمال العمقِ * كيما أستوي نخلةْ

يقف الشّاعر هنا نقيضاً لقريته، دون أن يكون ضدّها فالجوّ العامّ هو جوّ أسى على هذا التناقض لا رضا به، ويحتوي كلّ بيت على مظهر جزئيّ من مظاهر هذا التناقض: ففي البيتين الأولين نرى قامة قريته(والمقصود الشجر في حقولها) قامة يانعة بينما قامته هو قامة كهل، وهذا شيء طارئ في الحاضر يتناقض مع ما كان عليه في الماضي(لماذا قامتي اكتهلت؟)، فالشاعر الذي يشعر الآن بجفاف روحه كان في الأمس– كما نرى في البيت الثالث– نحلة تهب الشهد. وحتى تعبير الشاعر عن عجزه أن يكون نخلة بين النخيل يربطه بنقص(اكتمال العمق) في إشارة للجذور، حيث يرى أنّ استواء النخلة الظاهريّ هو نتيجة لعمق جذورها في الأرض. لقد كان في وسع

[1]الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] الصحيّح: نحيب الأبجدية، ص217.

الشّاعر أن يوحّد بين شعوره الداخليّ والواقع الخارجيّ، على النّحو الذي كان سيفعله الشاعر الكلاسيكي أو الرومانسي، كما في قول أحمد شوقي[1]:

يا نائح الطّلح، أشباهٌ عوادينا * نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

ولكنّ الشاعر الحديث يدرك أهمية الصراع والتناقض في الحياة وفي العمل الفني.

وفي سداسيّة لبخيت من مجموعة ***جبل قاف*** التي تمثّل ما يشبه سيرة روحيّة للشاعر، يحضر التناقض بوصفه حقيقة الكون[2]:

هنا

إذ أكرمُ الغُيّابِ

أندى الحاضرينَ

حضورْ

هنا إذ خطوتانِ

الكونُ

حيث هنيهتانِ

عصورْ

تلألأْ عتمةً بيضاءَ

واقترحِ السّوادَ / النّورْ!

---

[1] انظر مقارنة عز الدين إسماعيل الذكية بين التفكير الدرامي القائم على الصراع والتفكير غير الدرامي، ومقارنته بين بيت شوقي هذا ومقطع من شعر السياب، في: إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص286- 289.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص408.

ورغم اقتراب بنية القصيدة هنا من بنية التحفيز والتفريغ، حيث السطران الأخيران يبدوان وكأنّهما نتيجة لما سبق، فإنّ انبثاث التناقض في جميع أجزاء القصيدة يجعلنا نميل إلى أنّ السطور الأولى لم تكن حيلة شعرية للوصول إلى النتيجة الأخيرة. فهنا– في لحظة الكشف– حيث (يُطوى) المكان في خطوتين و(ينقبض) الزّمان في هنيهتين، ويكون الغائب أوضح حضوراً من الحاضرين، لا يعود لتصنيف الأشياء التقليدي إلى أبيض/ أسود و نور/ ظلمة أيّ معنى. وهذه محاولة شعرية – مبنية على تجربة عرفانية– في التوحيد بين المتناقضات.

" شهد العزلة" لأحمد بخيت السيرة الذاتية في إطار الشعر

تحتوي مجموعات بخيت الأربع السابقة الذكر المقصورة على السداسيّات العدد ذاته من المقطّعات وهو (114) مقطّعة في كل مجموعة، والشاعر لا يترك الأمر للقارئ في عدّ المقطّعات إذ يرقّمها بنفسه، مما يؤكد أنّ اختيار هذا العدد لم يكن عفوياً أو عشوائياً قط. وليس عسيراً على القارئ أن ينتبه إلى أنّ العدد هو عدد سور القرآن الكريم، في دلالة– ربما– على ارتباط تجربته الشعرية بالتجربة الدينية، وهو ما يصرّح به الشاعر في السداسية الأخيرة من مجموعته ***جبل قاف***[1]:

ظمئتَ لنهلةٍ

في الحبِّ

ثمّ رويتَ وجدانكْ

فكن أهلاً

لكي تتلو

على العشاق

قرآنكْ

وما يصرّح به أيضاً في المقدّمة النثريّة لمجموعة ***شهد العزلة*** المعنونة ب"فاتحة" إذ يقول: "في طفولتي البعيدة يشرق دائماً تلميذ المدرسة الابتدائية الرهيب، سألته المعلمة المدجّجة بالطفولة سؤالاً أكبر من عمره، فأجاب الصبي المصاب بداء التفكير بإجابة أكبر من عمرها

(– إسمك إيه يا حبيبي؟

– أحمد بخيت

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص362.

- إسمك أحمد

- لأ، أحمد بخيت

- نفسك تطلع زي زمايلك دكتور؟

- لأ، نفسي أطلع نبي)

واحتاج التلميذ عشرين عاماً كي يتعلم ويعلم أن القاهرة لا تنجب أنبياء!!"[1].

لقد استمرّ حلم النبوّة أو وهمها مع الشاعر، وهو ما سيتبدّى في كثير من مواطن شعره، وسيعمل- في كثير من الأحيان- على النكوص بشعره إلى مواقع تقليدية في الموقف واللهجة، ولن يكون له القدرة- إلا في حالات نادرة- على إثراء تجربته الشعرية، وهذا ما نلاحظه خصوصاً في مجموعة ***صمت الكليم*** حيث يتقمّص المتكلّم ذوات الأنبياء، وإن لم يكن قادراً- في معظم الأحيان- على إقناعنا بصدق هذا التقمص[2]:

أنا المبعوثُ

باسم الحبِّ

من مهدي إلى لحدي

إذا نادى فوارسَهُ

حملتُ لواءهم وحدي

أنا المنذور للأشواقِ

لا عشاقَ من بعدي

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص7.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص273.

ولا يخفى أنّ التّفاخر وتضخّم الأنا من أبرز عيوب الشعر المنبريّ[1]، وقد حاول الشعراء الحديثون جاهدين للتخلّص منهما، وإن لم يسلموا دائماً من الوقوع فيهما. والحقيقة أنّ شعر بخيت– حتى في أصفى نماذجه– لا يخلو من هذه السمة، نجده مثلاً يقول في إحدى سداسيات مجموعته ***الليالي الأربع*** الموقوفة على تجربة الحب[2]:

على آثار أقدامي

يسير العشقُ

والعشّاقْ

والتمركز حول الأنا يبدو سمة دائمة للشاعر في هذه المجموعة وغيرها، بغضّ النظر عن طبيعة التجربة التي تتناولها القصيدة، إلى الحدّ الذي يسمح له أن يقول مثلاً[3]:

وأنّي وحدنا

أمضي إليهِ

ووحدنا أصلُ..

وفي سياق آخر، تبدو مجموعات بخيت الأربع محاولات متعددة لكتابة السيرة الذاتية للشاعر، ومن الواضح وعي الشاعر بهذا الأمر، فهو يضع تحت عنوان اثنتين منها، هما مجموعتا ***صمت الكليم*** و ***جبل قاف***، عبارة "كتبت هذه السيرة في.."[4]، وهو يقدّم– كما سبقت الإشارة– بمقدمة

---

[1] انظر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص242.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص152.

[3] المرجع نفسه، ج1 ص415.

[4] المرجع نفسه، ج1 ص234، 363 على التوالي.

نثرية حول طفولته لمجموعة ***شهد العزلة***، أما مجموعة ***الليالي الأربع*** فواضح جداً أنها تتتبّع قصة حبّ الشاعر مع من يسمّيها ليلى.

وإذا كان لإصرار الشّاعر على كتابة سيرته الذاتية مراراً دلالات معنوية مختلفة، فإنّ ما يعنينا في هذا السياق هو ملاحظة ما تفرضه كتابة السيرة من صلات بين القصائد القصيرة التي تكوّنها، بحيث لا يمكن فصل القصيدة عن موضعها من العمل الشعريّ، وهو ما يجعلنا لا ننتظر ابتداءً أن تقوم كل قصيدة قصيرة بنفسها، بل أن تشكّل كل قصيدة حلقة في سلسلة تكوّن بمجموعها تجربة الشاعر. والحقيقة أنّ هذه الملاحظة– على أهمّيتها– لا تصدق على القصائد جميعها، فإنّ ثمة قصائد تبدو مكتفية بذاتها، وقصائد أخرى تبدو خارجة عن السياق.

ملاحظة أخرى يجدر الانتباه إليها، وهي أنّ دوران المجموعات حول السيرة الذاتية يحتّم وجود خيط زمنيّ ما يحكم علاقة القصائد ببعضها، وهو الأمر الذي يظهر بجلاء في مجموعة ***شهد العزلة***، التي تبدو الأكثر قرباً من السيرة الحقيقية للشاعر، لكن نادراً ما كان يصاحب هذه الزمنيّة نزعة دراميّة تخفف من وطأة الحركة عبر الزّمن، وتجعل السيرة أكثر موضوعية وإقناعاً للقارئ.

وسنعرض فيما يلي لمجموعة ***شهد العزلة*** التي تبدو– في نظر الباحث– النموذج الأكثر أهمية واكتمالاً لبنية المقطّعة في شعر الشطرين الحديث.

يبدأ زمن الراوي/ الشاعر– إذا استعرنا المصطلح الروائي– لقصائد مجموعة ***شهد العزلة*** من لحظة الكتابة، وتحديداً من وعي الشّاعر بضرورة تخليد التجربة في مواجهة النسيان[1]:

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص9.

رأيتُ الصمتَ

والنّسيانَ

يجتهدان دون ضجيجْ

وأبواباً بلا معنى

دخولٌ مرةً وخروجْ

فقلتُ:

أخلّدُ البستانَ

يا ليلى

ببعض أريجْ

والحقيقة أنّ فكرة تخليد التجربة الإنسانية بالفنّ، في مقابل عبثية الوجود(أبواباً بلا معنى)، ليست فكرة بعيدة عن فهم الشّاعر الحديث لغاية الفنّ، على النّحو الذي عبّر عنه محمود درويش بقوله في قصيدته/ الديوان ***جدارية***[1]:

هزمتْكَ، يا موتُ، الفنونُ جميعُها

لكنّ الشاعر يبدو غير واثق من قدرة الشعر على تخليد تجربته، فهو يقول في السداسية رقم(3)[2]:

أنا ضيفٌ

على الدنيا

وأوشكُ أن أودّعَها

[1] محمود درويش: الأعمال الجديدة، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2004، ص486.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص9.

وُلدتُ

بحضن قافيةٍ

وأختم رحلتي معَها

وغاية شهوةِ الكلماتِ

أن تغتال مبدعَها!!

فالكلمات التي كانت سبب تخليد الشاعر في السداسية الأولى تبدو هنا– على النقيض تماماً– مغتالة لوجوده. والحقيقة أنّ هذا التناقض ظاهريّ فقط، فالشاعر إنّما يريد هنا التأكيد على قدريّة علاقته بالشعر فولادته كانت في حضن القافية، وموته سيكون على يد الكلمات.

الولادة:

إنّ اللحظة الّتي يبدأ منها زمن الرواية– هنا– لحظة تالية للحدث، لذا كان لزاماً أن تقع أحداث السيرة في موقع الذكرى، وأن يقع الشّاعر في موقع المتذكّر، وأن يكون حضور الفعل الماضي طاغياً، وقد كان طبيعياً أن يبدأ الشاعر سيرته من لحظة ولادته، لكنّه– وهو المشغول بجدلية الخلود والموت وبقدريّة علاقته مع الشعر – ينتقي لحظة أخرى ليبدأ سرده منها:

وأمّي

في صلاة الفجرِ

ترفع وجهها للهْ

ليرجع طفلها المخطوفَ

يوماً واحداً

لتراهْ

فمنذ رأى عروس البحرِ

أصبح شعرهُ

منفاهْ

إنّ الولادة الحقيقية– كما يشي به هذا الاختيار– هي لحظة خطفت الشاعرَ عروسُ البحر، أي لحظة الولادة الشعرية، وهذا الاستخدام للرمز الحكائيّ الشعبيّ، يستمرّ في السداسية التالية[1]:

لقد ندهته جنّيّاتُهُ

فانساح في الملكوتْ

ومسّته الرؤى

فاختارَ

وعد النار

للكبريتْ

إذا هجرته نارُ الشّعرِ

ماتَ

ولو دعتهُ

يموتْ

وإذا كان الشّاعر موفّقاً في استيحاء الحكايتين الشعبيتين وتحويل عناصرهما إلى رموز شعريّة، تعبّر عن حتميّة علاقته بالشعر، فإنّ حديثه حول(اختيار) وعد النار للكبريت في إشارة للشعر

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص14.

يبدو خارجاً عن عفويّة الطّفولة التي تمثّلها الحكاية، وكذلك فإنّ خاتمة المقطع المنطقيّة(إذا.. وإن) تبدو بعيدة كل البعد عن الأجواء الحكائية. ولعلّنا لا نبالغ حين نقول إنّ بخيت– وغيره من شعراء الشّطرين– قلّما يستطيعون– عند توظيفهم الحكاية– الانفلات تماماً من إغراء الشّكل الشعريّ القديم بالعودة إلى الصّيغ المنطقية المألوفة الّتي هي بالضّرورة مناقضة لأجواء الحكاية.

تعود السداسيّات من(8–14) إلى لحظة الولادة الحقيقيّة، محاولة في كل مرّة أن تنظر لها من زاوية مختلفة، في السداسية رقم(8)[1] يقول الشاعر:

ولدتُ

على سرير الحبِّ

شأنَ أعزّ من وُلدوا

وأتقن

لعبة الأشواقِ

أعرفُ

كيف أتّقدُ

وأعرف ما يُحسّ الناسُ

إن وُجدوا

ولم يَجدوا!!

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص16.

من الواضح رغبة الشّاعر– هنا– في العودة إلى جذوره البشريّة، التي تتمثل لديه في الفقراء والبسطاء(الذين وُجدوا في الحياة ولم يَجدوا ما يكفيهم لعيشها)، وهو ما سيؤكّده في كثير من القصائد اللاحقة، أما السداسية التالية رقم(9)[1] فترسم ميلاد الشّاعر ممتزجاً بملامح المكان:

ولدتُ هناكَ

في صبح الجنوبِ

ولدتُ والأمطارْ

وكان الحبُّ

يستر عريهُ

في خرقة الأنوارْ

وطارتْ

صرختي الأولى

يماماً

يلقط الأسرارْ

وهو رسم يظهر فيه ميلاد الشّاعر حاملاً ملامح أسطورية من جهة لارتباطه بولادة الأمطار، ومليئاً بالإيحاءات الدينيّة والصّوفية: إذ يصبح قماط الطفل خِرقة نورانية، وصرخته يماماً يلتقط أسرار الوجود. والقصيدة بهذا تمثّل استمراراً للنّظرة الرومانسيّة التي ترى في الشّاعر ملهماً ونبيّاً[2]، وهي نظرة لم تنفكّ عن الشّعر الحديث الذي يمثّل موقع الشّاعر فيه بوصفه رائياً موقعاً أساسياً. بل إنّ

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص17.

[2] قارن مثلاً بنظرة جبران للشاعر، والشاعر الملهم عند بدوي الجبل، والشاعر النبي عند أبي شادي، في: الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص148، 281، 388 على التوالي.

بالوسع أن نقارن هذه المقطّعة بقصيدتين بارزتين تتحدثان عن لحظة ميلاد الشّاعر، الأولى قصيدة "ميلاد شاعر"[1] لعلي محمود طه، والثانية "في يدي غيمة"[2] لمحمود درويش.

تشترك سداسية بخيت مع الأولى في البعد النبويّ الرومانسيّ، حيث يفتتح الملاّح التائه قصيدته بقوله[3]:

هبط الأرضَ كالشّعاع السّنيّ * بعصا ساحرٍ وقلب نبيِّ

لمحةٌ من أشعَّةِ الرُّوح حلَّتْ * في تجاليدِ هيكلٍ بشريِّ

ألهمتْ أصغريْهِ من عالِم الحكمةِ والنُّورِ كلَّ معنىً سريِّ

ومن الواضح البعد السماويّ الذي يخلعه على الشّاعر فعل الهبوط، والهالة التي ترسمها حوله عصا الساحر وقلب النبي، كذلك فإنّ النور– بما يحتويه من إيحاء دينيّ عالٍ– يغلّف المشهد كله. أما قصيدة درويش فتنحو نحو أسطرة ميلاد الشّاعر وربطه بالمكان الذي ولد فيه والزمان المتمثل في فصل الرّبيع[4]:

.. كان المكانُ مُعَدّاً لِمَوْلِدِه: تلَّةً

من رياحين أَجداده تتَلَفَّتُ شرقاً وغرباً

وزيتونةً قُرْبَ زيتونة في المَصاحف تُعْلي سُطُوح اللُّغَةْ..

ودخاناً من اللازَوَرْدِ يُؤَثِّثُ هذا النهارَ لمسْأَلَةٍ

---

[1] طه: ديوان علي محمود طه، ص38.

[2] درويش: الأعمال الجديدة، ص285.

[3] طه: ديوان علي محمود طه، ص38.

[4] درويش: الأعمال الجديدة، ص285-286.

لا تخصُّ سِوى الله. آذارُ طفلُ

الشهور المدلَّلُ، آذارُ يُولِمُ خبيزة لِفناء الكنسيةِ

آذارُ أَرضٌ لِلَيْلِ السنونو ولامرأةٍ

تَسْتَعِدُّ لصرخَتها في البراري... وتمتدُّ في

شَجَرِ السنديانْ.

يُولَدُ الآنَ طفلٌ

وصرختُهُ

في شقوق المكانْ

ولا تخفى الإشارات القرآنية في مقطع درويش "إن هذا الربط قرآني في دلالاته الباطنية، لأنه يكاد يعطي المكان استاطيقا الفردوس، فالرياحين عابقة، تتلفت شرقاً وغرباً، أما الزيتونة فهي قرآنية: لا شرقية ولا غربية، لذا كان من الطبيعي أن يختتم درويش المشهد بالتجلي الإلهي"[1]، أمّا الزمان فهو شهر آذار– الشهر الذي ولد فيه درويش في الحقيقة– وهو يكتسب ضمن السياق ملامح أسطورية تموزية تشير إلى عودة الربيع للأرض.

إنّ درويش حريص كذلك على إبراز جذوره البشريّة متمثلة في الفلاّحين البسطاء المطمئنين لشرائعهم وعاداتهم المنتمين للطبيعة التي أنجبتهم:

واثقين، كأسلافهمْ، من صوابِ

الشرائع... سَكُّوا حديدَ السيوفِ

محاريثَ. لن يُصْلِحَ السيفُ ما

[1] خليل الشيخ: السيرة والمتخيل قراءات في نماذج عربية معاصرة، عمّان، دار أزمنة، 2005، ص183.

أفْسَدَ الصَّيْفُ – قالوا. وصَلُّوا

طويلاً. وغَنّوا مدائحَهمْ للطبيعة..

وليس بعيداً عن ذلك سداسية بخيت رقم (10)[1]:

ولدتُ هناكَ

حيث النّيلُ

والقرآنُ

والأجراسْ

ودفء البوحِ

بوح الدّمعِ

دمعُ الصدقِ

صدقُ النّاسْ

وكلّ بكارةٍ في مصرَ

لا يبتاعها النخاسْ

فالتركيز على ما يتصف به هؤلاء البسطاء من إيمان فطريّ، وصدق، وبراءة، يظلّ محور رؤية الشاعرين لهم.

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص18.

ويصرّ الشاعر على تأكيد قسوة الحياة على هؤلاء البسطاء في السداسيات(11–14) لكنّ الشاعر يقع في فخّ التّعبير المباشر في هذه السداسيات، ويصبح الشّعر أقرب إلى نظم فكرة مسبقة، كما نجد في السداسية رقم(11)[1]:

هنالك حيث يفضي

العابر اليوميّ

للمطلقْ

ولا نحتاج للكلماتِ

والتّنهيدِ

إذ نعشقْ

وحيث الجبهة السّمراءُ

أفصحَ

عندما تعرقْ

إنّ الشّاعر هنا ينظم فكرته عن مكانه الأوّل ومجتمعه الأوّل، ويضعها أمام القارئ مثل حقيقة علمية، مغلّفاً إيّاها بانسياب موسيقيّ ووقع جميل للقافية لا ينجحان– في رأي الباحث– في إخفاء النّظمية المسيطرة، وفي الحقيقة إنّ هذا عيب آخر كثيراً ما وقع فيه شعراء الشّطرين المحدثون.

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص19.

الشخصيات المحورية:

بعد استعادته ملامح ولادتيْه، الواقعية والشعرية، يستعيد الشّاعر ملامح الشخصيات التي أثرت عليه في طفولته، فنرى ثلاث شخصيات أساسية الأمّ والأب وشيخ الكتّاب. يبدأ الشاعر من شخصية شيخ الكتّاب التي ترتبط– في ذهنه– بالعقاب[1]:

وأحلامي التي تنمو

مهددةً

بألف عقابْ!!

ويغدو الكُتّاب سجناً يترقب الشاعر ساعة الخروج منه:

خطاي

سجينةُ الصوتِ

الأجشّ

تراوغ السجّانْ

تراقب ساعة الشمسِ

التي تنمو

على الجدرانْ

والتعبير ب(ساعة الشمس) يذكّرنا بجملة محمود درويش الشهيرة (ساعة الشمس في السجن) ليوحي بمقدار الضيق الذي كان يستشعره الطفل في مجلس شيخ الكتّاب. لكنّ هذا الضيق– الذي

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص24.

يحجب شخصية الإنسان في الشيخ– سرعان ما يختفي لحظة خروج الطفل من الكتّاب ليكتشف الإنسان فيه:

وعند خروجها

ترنو إليه

فتلمح الإنسانْ

وتكمن أهمية شخصية شيخ الكتّاب في القيمة الكبيرة التي سيشكّلها المكوّن الدينيّ في شخصية الشاعر، فالمفردات الإسلامية منتشرة في المجموعة، كما في: صلاة الفجر[1]، القرآن[2]، سورة الأحزاب[3]، أذان الفجر[4]، الإيمان[5]، إضافة إلى كثير جداً من المعاني الدينية والصوفية المبثوثة في المجموعة.

أمّا الأمّ فترتبط– في ذهن الشاعر– بمعاني الكبرياء والأنفة، كما في السداسية رقم(18)[6]:

وتلمحُ

صورة الأمّ التي أغنتْ

دمي زهوا

تردّ يداً

تمدّ لطفلها الحلوى

بلا شكوى

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص13.
[2] المرجع نفسه، ج1 ص18، 52.
[3] المرجع نفسه، ج1 ص24.
[4] المرجع نفسه، ج1 ص31.
[5] المرجع نفسه، ج1 ص54.
[6] المرجع نفسه، ج1، ص26.

فأشعر أنّني لا زلتُ

أكرهُ

قطعة الحلوى!!

ينجح الشّاعر فنّيّاً في نقل مشهد الأمّ وطفلها واليد التي تعطيه الحلوى ورفض الأمّ هذه الهديّة – التي لا بدّ أنّ خلفها شعوراً بالشفقة– وما ولّده ذلك في الطّفل من شعور باقٍ، والتّعبير بالمشهد من أبرز الأساليب الّتي يعتمدها شعراء الحداثة[1]، وإن كان التقديم للمشهد بجملة مثل(وتلمح صورة الأمّ التي أغنتْ دمي زهوا) يجعله– أي المشهد– مؤدّياً وظيفة شرح حقيقةٍ مقررةٍ سابقاً، هي أنّ الأمّ قد علّمته الكبرياء، وهو ما يضعف الأثر الإيحائيّ له، وبالتأكيد كان حذف مثل هذه الجملة أو الاستعاضة عنها بجملة تثري المشهد ذاته سيجعلان الأثر الشعريّ أبعد بكثير. وتكمن أهمّيّة هذه الملاحظة– في تقدير الباحث– في أنّها تعكس حالة من عدم الثقة بين شاعر الشطرين والأدوات الفنّيّة الحديثة خصوصاً القائمة على الإيحاء، وركونه إلى الأدوات الشعرية القديمة الأكثر وضوحاً.

لقد كانت الأمّ منبع صفة الكبرياء والأنفة التي يهتمّ الشاعر بخلعها على نفسه في غير موضع من سيرته الشعرية، كما في قوله[2]:

أنا

قنّينة الفوضى

ولا ترتيبَ

للصعلوكْ

---

[1] حول المشهد راجع فصل "الصورة الشعرية وقصيدة الشطرين الحديثة" من هذه الدرسة، ص154–157.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص15.

ولا أحدٌ سيجعلني

أقدّم بيعة المملوكْ

حديثي

نصف سوقيٍّ

ولكنّ الجراحَ

ملوكْ

ويشارك الشاعرَ في كبريائه وأنفته مجتمع البسطاء الذي يؤكد الانتماء إليه مراراً، وأصدقاؤه الأقربون كما نرى في هذه السداسية[1]:

وأصحابي

مزيج من

نقاء الثلج والنارِ

..

ومن تاج الملوك على

جبين الزاهدِ

العاري

وهو ما يشي بطبيعة المنظور الذي يرى منه الشاعر إلى نفسه، ويفترض دائماً وجودَ آخَرَ نقيضٍ يحتّم الصراعُ معه وجود صفة الكبرياء.

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص79.

يخيّم الغياب على العلاقة بين الشّاعر وأبيه، وهو غياب تفرضه في مرحلة أولى ظروف الحصول على الرّزق، فيأتي التّعبير عنه هادئاً لا يخلو من سخرية محبّبة، كما نرى في السداسية رقم(19)[1]:

وكان أبي

يطارد خبزنا

في بلدة أخرى

يراني مرةً

ويحبّني

في لحظةٍ

عمرا

ويدرك أنّني سهواً

أضفتُ لقامتي

شبرا!!

ثمّ يأتي غياب من نوع آخر، غياب أبديّ يفرضه موت الأب، يتّخذ الشّاعر في التّعبير عنه لهجة أكثر لوعة وإيحاءً، كما في السداسية رقم(20)[2]:

ذهبتُ

إلى بياض الموتِ

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1، ص27.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص29.

عبر نعومة الثعبانْ

وكنتُ أحسّ موسيقا الفناءِ

تخبّ في الشّريانْ

وأمّي تشتري بالدّمعِ

أيّامي

من الأكفانْ!!

إنّ التّعبير الرّمزي بالذّهاب إلى الموت(عبر نعومة الثّعبان) يجمع في طيّاته دلالاتٍ وإيحاءاتٍ عديدة: فالثعبان هو رمز الخلود في الأساطير، وهو رمز الشرّ في الثقافة العربيّة، وهو رمز السرعة والانسراب والقدرة على اختراق العوالم في قصّة الخلق التّوراتيّة، ورمز السحر والقوّة في قصّة موسى وفرعون، ويبدو أنّ كل هذه الإيحاءات يمكن أن تجتمع في هذا السّياق، وهو ما يعكس نجاحاً كبيراً في اختيار المفردة الثريّة والجملة الشعرية المليئة بالإيحاءات، وهو ما سعت إليه المدرسة الرّمزية في الشعر، وأصبح جزءاً أصيلاً في التجربة الشعرية الحديثة[1].

وإذا كان غياب الأب المبكّر قد حتّم– فنياً– غيابه عن الحضور في السيرة الذاتية، فإنّه لا يفاجئنا بحضوره النفسيّ في داخل الشاعر، فنجده يخاطب الشعرَ في السداسية رقم(102)[2]:

تُرى

أتكونُ

تعويض الأبوّةِ

---

[1] حول سمات المدرسة الرمزية وعنايتها بانتقاء المفردات والتراكيب، انظر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص506–507. وحول أثر الرمزيين في شعراء الحداثة، انظر: المرجع نفسه، ص525.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص110.

عن أمانيها؟

وهو ما يؤكد جدلية العلاقة بين الشاعر والشعر وتعقّدها.

الرحلة إلى القاهرة:

بعد وفاة الأب تبدأ رحلة العائلة من الصّعيد إلى القاهرة طلباً للرّزق، وهي رحلة ينقل لنا الشّاعر مشاهد واقعية منها كمشهد القطار، في السداسية رقم(23)[1]:

أذان الفجر يخطفُهُ

عواءُ قطارنا الأسيانْ

ويحملنا لمجهولٍ

نشير إليه بالعنوانْ

شمالاً

في اتّجاهِ

الخوفِ

والأحلامِ

والنّسيانْ!!

تحاول القصيدة أن تستبطن علاقة الجنوبيّ بالشّمال، فمنذ البدء تختار لحظة انطلاق القطار لتكون لحظة أذان الفجر، ويمكن تخيّل هذه اللحظة الصافية في ريف هادئ حيث لا صوت إلا صوت الأذان الشجيّ، ولكنّ هذا الهدوء يخرقه عواء قطار المدينة كاسراً صفوه بحدّته وزعيقه، وتختلط بعد

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص31.

ذلك داخل القطار الذاهب إلى المدينة مشاعر ركابه فيمتزج الخوف من المجهول، مع الأحلام بمستقبل أفضل، والرغبة في نسيان الماضي المؤلم.

لقد شكّلت جدلية العلاقة بين المدينة والريف ثيمة أساسيّة في الشعر الحديث، وهو ما سنناقشه بتوسّع أكبر في فصل الرمز الشعريّ[1].

يتابع الشّاعر بعد ذلك وصف مقامه في القاهرة، ونشأته في إحدى حاراتها الفقيرة، ويعلن دائماً عن انتمائه للفقراء، أولئك الذين تقسو عليهم المدينة أشدّ القسوة[2]:

(حواري) مصرَ

حانية على الفقراءِ

كالسكّينْ

ويبدو التعبير بالصورة النقيضة هنا(حانية كالسكين) أشدّ تأثيراً من الصورة البسيطة(قاسية كالسكين)، لما تتضمنه من سخرية وإحساس أكبر بالفجيعة[3]. ويعلن الشاعر مراراً انتماءه للفقراء، كما في السداسية رقم(33)[4]:

أنا من هؤلاء النّاسِ

أبناء التراب الحيِّ

وأبناء العذاب الفرضِ

أبناء الأسى الجبريِّ

---

[1] انظر الفصل الثالث من هذه الأطروحة: ص168 وما بعدها.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص35.

[3] حول الصورة النقيضة، انظر الفصل الثاني من هذه الأطروحة، ص139-140.

[4] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص41.

يمرّ السّهم

في دمهم

فيرتدّ النّزيفُ

إليّ!!

مستلهماً ميراثاً ثريّاً من الأدب الملتزم كما ظهر لدى الشعراء المحدثين بقوة في الخمسينيات والستينيات[1]، مؤكّداً أنّ الشّعر الحقيقي ينبع من المجتمع (سداسية رقم 35)[2]:

قرأتُ

كتابَ من يمشونَ

مقهورين

منسيّينْ

فأسمعني هتافَ الروحِ

يخفقُ

في عذاب الطّينْ

فكيف أغمّض العينينِ

عن صوفيّة الماشينْ؟!

إنّ الالتفات– هنا– إلى معاناة البسطاء من النّاس يتجاوز الالتزام الفكريّ الّذي عرفناه في الشعر الملتزم إلى ما يمكن أن نطلق عليه **صوفيّة شعبيّة** يصبح فيها البسطاء قطب الوجود، وتصبح

---

[1] حول الالتزام في الشعر الحديث، انظر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص617 وما بعدها.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص43.

تجاربهم اليوميّة ممتلئة بالتجلّيات الشعرية. في هذه الصوفيّة الجديدة يتّجه الشّعر نحو الشّارع والرّصيف بدلاً من السماء، ويتّجه نحو عذاب الجسد بدلاً من آلام الرّوح، ويصبح مشهد يوميّ في السوق[1] قادراً على تفجير تجربة روحيّة (سداسية رقم 37)[2]:

رأيتُ شجار أرملةٍ

تغالط بائع الألبانْ

وثقب ردائها المبتلِّ

يجلدُ

جارها الشهوانْ

وطفلاً عاريَ الفخذينِ

يحبو نحوها

بأمانْ

وفي مشهد تالٍ يقدّم لنا الشاعر رجلاً كهلاً متعباً جالساً في مقهى يراقب ثياب الفتيات العابرات[3]، وفي مشهد ثالث يقدّم لنا عانساً فاتها قطار الزّواج تجلس وحيدة في غرفتها[4]. ورغم النّجاح الكبير في تحقيق الشّعريّة في رصد الضّعف الإنسانيّ في المشاهد الثلاثة، فإنّ صوت الشّاعر يصرّ على التدخّل بالتّعليق على هذه المشاهد(سداسية رقم 40)[5]:

هنالكَ

[1] سيأتي تحليل هذا المشهد فنياً في فصل الصورة، ص155-156.
[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص45.
[3] المرجع نفسه، ج1 ص46.
[4] المرجع نفسه، ج1 ص47.
[5] المرجع نفسه، ج1 ص48.

رغم هذا الضّعفِ

وجه القوّة البسّامْ

سطوع الرّوح في الإنسانِ

ضدَّ

جهامة الأيّامْ

صمود السّاعد العالي

أمامَ

ضراوة الأيّام!!

وهي محاولة غير موفّقة للانتصار إنشائيّاً على الواقع الحقيقيّ- الذي رصدته الكاميرا الصادقة- يتراجع فيها الأسلوب الشّعريّ إلى منبريّة خطابيّة، فتبرز التعبيرات الجاهزة(سطوع الرّوح، ضراوة الأيّام) والشّعارات(صمود السّاعد العالي)[1] التي تجاوزها الفنّ الشّعريّ. إنّ هذا التّأرجح في الموقف الشعريّ وفي اللهجة الشعريّة بين التقليديّة والحداثة يظلّ أحد أهمّ سمات شعر بخيت، وربّما شعر كثيرين من شعراء قصيدة الشّطرين المحدثين، وهو ما يؤكد أنّ لموروث القالب الشعريّ سطوة ليست قليلة على اختيارات الشاعر الفكرية والجمالية.

[1] حول سمات الشعر المنبريّ، وأبرزها: الإطناب، والخطابية، والتفاخر، والنزعة التعليمية، والألفاظ الحماسية والشعارات والعبارات الجاهزة. انظرالجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص242.

السيرة الروحيّة:

يحاول الشّاعر منذ البداية أن يعطي سيرته الذاتية أبعاداً روحيّة، تبدأ مع السداسية الثانية، فبعد أن أكد الشاعر في السداسية الأولى رغبته في تخليد تجربته، فإنه ينظر في الثانية لهذه التجربة من زاوية أخرى[1]:

وقلتُ

أعلّمُ الفخّار شيئاً

من ذكاء الماءْ

وأوقظُ

غفلة الأشياءِ

كي تتكلم الأشياءْ

لعلّ زجاجة المصباحِ

تحفظ

حكمة الأضواءْ

فالمزج بين عناصر الوجود: التراب(الفخّار) والماء والنور، ووضعها في سياق يكون الشاعر فيه هو محرّك الفعل بينها، فهو الذي يمنح الفخّار(الذي يرمز -ربما- للإنسان) المعرفة، وينبّهه من جهله ويمنحه الحكمة النورانية. وقد رأينا- في تقديم الشاعر لمشهد ولادته- كيف حوّل مفردات الولادة من قماط الطفل وصرخته إلى معاني صوفية تتصل بالأنوار والأسرار. وهو ما يفعله

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص10.

الشاعر– مرة أخرى– إذ يقدّم رحلته إلى القاهرة ثانية بوصفها رحلة رمزية صوفية، في السداسية رقم(25)[1]:

أتينا طيبة الغرباءِ

من أبوابها السبعةْ

فَراشاً

صاعداً للكشف

في صوفيّة الشمعةْ

فكانت طيبة أنثى

تلخص عمرها

دمعةْ!!

إذ تصبح القاهرة طِيبة المدينة الفرعونية القديمة ذات الأبواب السبعة وذات الطبيعة الأسطورية في أسطورة أوديب، ويصبح الشاعر وأهله الراحلون إليها فَراشاً يصعد إلى حتفه الصوفيّ، في فنائه بالنور.

والحقيقة أنّنا مع تعرّفنا أكثر على ملامح مدينة الشّاعر التي قدّمها هو، يصعب علينا أن نقتنع بالأبعاد الصوفية والروحية التي يخلعها عليها، وتبقى الصّورة الواقعيّة أكثر حرارة وقدرة على الإقناع.

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص33.

الحبّ:

يحتلّ الحبّ إحدى عشرة سداسيّة(43–53) من ***شهد العزلة***، وهو حبّ لا ينفصل عن بيئته الشّعبيّة، ويظهر– للوهلة الأولى– مؤدياً وظيفة سامية في حماية الإنسان من قسوة واقعه:

رأيتُ الحبَّ

في شجن الأزقّةِ

يحرس الإنسانْ

ولكنّ هذا الحبّ (المعجزة) سرعان ما يبدو (عاجزاً) عن مواجهة الواقع، ويصبح[1]:

في عُلب الأسى

ومدائن النقمةْ

حصاناً

عاجزاً في القيد

يطلب طلقة الرحمة؟!

وهكذا يصبح الحبّ محكوماً بالأسى والألم طوال هذه المجموعة من القصائد، وبقدر ما يطلب الشّاعر من محبوبته أن تمنحه(سداسية رقم 43)[2]:

أضيئيني

بنار الخلقِ

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص52.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص50.

وانتسبي

إلى نبضي

أكنْ مشكاة عرفانٍ

وإنجيلاً

من الرفضِ

أضيئيني

أكنْ وحياً إلهياً

على الأرضِ

بقدر ما تبدو هي عاجزة عن منحه أيّ شيء، ليقتنع في النّهاية بأنّ "خطاه في ليل الحنين شموع"[1] "تتوه في برّيّة الأشواق"[2]، لتنفتح تجربته بعد ذلك على فضاء كونيّ أوسع، يستنطق الكائنات محاولاً اكتشاف الحكمة في تناقضات الوجود، ولطالما كان الفشل الرومانسيّ عبر التّاريخ الشّعريّ دافعاً للبحث عن الحكمة.

التأمّل:

يقدّم الشّاعر تأمّلاته في الكائنات عن طريق حوارات متخيّلة بينها، كما في الحواريّتين التاليتين بين الرّيح والشّجر (السداسيتان رقم 57، 58)[3]:

تقول شجيرةٌ

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص56.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص59.

[3] المرجع نفسه، ج1 ص66-67.

للرّيح:

جرّبْ مهنةَ الأشجارْ

رضيتُ أنا

بأن أرضى

وأنت اخترتَ أن تختارْ

إذا أوغلتَ

في الأعماقِ

تعرف لذّة الإثمارْ!!

**

تقول الرّيحُ

للأشجارِ:

ذوقي لذة الإبحارْ

رأيت ابن التّرابِ

يقيمُ

حول ثماركِ

الأسوارْ

ضربت شراعهُ

فمضى

وجرّبَ

واصطفى

وأنارْ!!

هي حواريّة حول الثّبات والحركة، حول الرضا والاختيار، تحاول أن تستكنه الحكمة في كلا الطرفين دون أن تنتصر لأحدهما على الآخر، مسلّمة في النّهاية بأنْ ليس في الإمكان أفضل ممّا كان، وعلى النّحو ذاته تجري حواريّة أخرى بين الشّوك(رمز القوة) والورد(رمز الجمال)[1] وتنتهي النهاية ذاتها بأنّ لكل شيء حكمة في وجوده على النحو الذي وجد عليه، وهذا الشعور بالرضا عمّا هو موجود يصل غايته القصوى في السداسية التالية رقم(62)[2]:

رأيت زواجَ

عصفور الصّباحِ

بطلقة الصيّادْ

ونايا صادقاً

كالموتِ

يعزف كذبة الميلادْ

وحقلاً بامتداد العمرِ

يشكرُ

منجل الحصّادْ

فيُظهر الشّاعر حياداً تامّاً تجاه متناقضات الحياة، واستيعاباً لها جميعاً في إطار واسع من الرضا. وهو ما تؤكد عليه سداسية أخرى تتحدث فيها الشمعة[3]:

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص68-69.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص70.

[3] المرجع نفسه، ج1 ص70.

رأيت الشمعة الخرساءَ

ترفع

قلبها المشبوبْ

وتهمسُ:

في سبيل النورِ

هذا القلب

حين يذوبْ

فأنت اخترتَ لي

يا حبُّ

أن أهدي السنا

وأغيبْ

الشعر:

يستمرّ الشّاعر في الحديث حول تجارب مختلفة في التأمل وفي المعارف سواء كانت آتية من الكتب أم من الحياة، وصولاً إلى تجربته مع الشّعر. ويبدو لتجربته مع الشعر بعدان أساسيان: الأول نفسيّ- سبقت الإشارة إليه- يكون الشعر فيه تعويضاً عن فقدان الأب[1] وتعويضاً أيضاً للأمّ عن أحلامها بابنها[2]؛ والثاني بُعد روحيّ دينيّ[3]:

[1] انظر ما سبق في هذا الفصل ص99-100.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص108.

[3] المرجع نفسه، ج1 ص75.

وجاء الشّعرُ

كالضّيف الغريبِ

يدقّ في استحياءْ

فتحتُ لهُ

فأطفأ شمعتي

وأضاءني

وأضاءْ

ومنذ لبستُ خرقتَهُ

عرفت الرقصَ

فوق الماءْ!!

وبغضّ النّظر عن التناقض في تجسيد الشّعر بين الضّيف الخجول وسلوكه فيما بعد حيث يفعل في بيت الشّاعر ما يشاء فيطفئ الشّمع ويخلع عليه خرقته، وهي أفعال شيخ الطريقة الذي لا يمكن أن يكون ضيفاً خجولاً– بغضّ النّظر عن ذلك، فإنّ القصيدة توضّح ارتباط التّجربة الشعريّة بالتجربة الصّوفيّة لدى الشّاعر، وهي نقطة تستحقّ التّوقّف قليلاً، فكثيراً ما تحدّث شعراء الحداثة عن ارتباط التجربتين، ولكنّ هذا الحديث ينبغي ألا يكون دليلاً على صحّة الادّعاء، فللتّجربة الصّوفيّة مرجعيّاتها في فهم الوجود وموقع الإنسان منه، مما لا يتوفّر غالباً في معظم النّصوص الشعريّة التي يقدّمها هؤلاء الشعراء.

لكنّ الشاعر لا يبدو دائماً واثقاً من قدرة الشعر على النجاح أمام تقدّم الموت فيما حوله[1]:

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص105.

أفي وسع القصيدةِ

أن تؤجّلَ

طلقة الرحمة؟!

وصف العصر في مصر:

يبدو الشاعر شديد العناية بالحديث عن واقع عصره المعيش، ينطلق فيه من الحديث عن الخاصّ إلى العامّ، فيحدّثنا عن أصحابه الذين "غرّبتهم مصر عن أزهارها"[1] فذهبوا يبحثون عن الرزق خارجها، فنفهم أنه يتحدث عن جيل كامل من الشباب المصريين، يروي لنا معاناتهم في بلاد الغربة التي يبنونها بسواعدهم وتهدمهم نفسياً بالتقليل من شأنهم[2]:

سنترك مصر

كم بلدٍ

سيهدمنا لكي نبنيه

وكم بلدٍ سنشكرهُ

وتشتمنا

عيونُ بنيهْ

سنخرج دائماً من مصرَ

أصبحنا

" يهود التيهْ"

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص82.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص83.

وتحمل الإشارة التاريخية– هنا– إلى تيه اليهود سخرية مريرة، فاليهود لم يكونوا من سكان مصر الأصليين، وقد خرجوا منها في سياق القصة المعروفة، بينما شباب مصر يخرجون منها لأسباب أخرى نتبيّنها في حديث الشاعر عن الجلاّد وقمع السلطة[1]، وإشاراته المتكررة إلى الفقر وآثاره.

يحدّثنا الشاعر أيضاً عن انهيار المرأة في "شارع الأنثى"[2]، لترتسم صورة قاتمة عن العصر، وليخلص إلى أنّ المعرفة في النّهاية ليست سوى انتهاك لعذرية الأشياء[3]:

إذا

حضنتْ يداي الموجَ

تخسر كبرياءَ الماءْ

إذا عبرت خطاي الرملَ

تهتك عفة الصحراءْ

هل العرفان قتلٌ ما!!

نمارسُهُ

بغير دماءْ؟!

فلولا المعرفة لما انهتكت الحجب عن الحقائق الأليمة التي تمتلئ بها الحياة والواقع، وارتباط المعرفة بالألم فكرة قديمة، عبّر عنها أبو الطيب المتنبّي بقوله[4]:

ذو العقل يشقى في النّعيم بعقلِهِ * وأخو الجهالة في الشقاوة ينعمُ

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص86.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص88.

[3] المرجع نفسه، ج1 ص89.

[4] عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986، ج4 ص251.

وإن يكن التّعبير عن المعرفة بالقتل يذهب أبعد في التأثير الشعريّ.

ولعلّ قتلى معرفة الشّاعر من الأشياء كثيرون جدّاً فهو يجول فيما حوله مستخدماً فعل "أرى"[1]:

أرى

مدناً

من الإسمنتِ

تعلو

عالماً ينهارْ

وأرصفةً

بلا شجرٍ

وأزمنةً

بلا أشعارْ

وأعواماً مفخّخةً

تحاصرني بنصف نهار!!

ويرى كذلك حافلات تصرخ وأطفالاً حفاةً يبيعون الفلّ[2]، وعاهرات يبتعن خبزهنّ "ببعض ذنوب"[3] ويرى وُعّاظاً كالبغال[4]، ويرى تشوّهات المجتمع:

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص97.
[2] المرجع نفسه، ج1 ص98.
[3] المرجع نفسه، ج1 ص100.
[4] المرجع نفسه، ج1 ص101.

أرى الرّشّاشَ

وهو يطيلُ

لحيته الظلاميّةْ

مؤخّرةَ الشعوبيّينَ

في الصحف الإباحيّةْ[1]

في إشارة واضحة إلى طرفيْ نقيض هما الجماعات الدّينيّة المتطرّفة من جهة، ومن يدعوهم الشّاعر ب"الشّعوبيين" من المستغربين الذين يسمهم بالإباحيّة من جهة أخرى. وتأتي النّهاية المناسبة لكل هذه الكوابيس:

أرى ليلاً مغوليّاً

ومقبرةً جماعيّةْ

ولعلّ هذه المقطّعات أن تكون من أبرز النّصوص التي ترصد حالة المجتمع المصريّ– في أواخر القرن الماضي– وما وصل إليه من تفسّخ في علاقاته الاجتماعيّة وفي علاقة السلطة بالشعب، وإذا كان المقطع الأخير هنا يتنبأ بانهيار كامل للمجتمع، فإنّ السداسيّات الخمس الأخيرة في مجموعة ***شهد العزلة*** مفعمة بالتفاؤل، وتبتدئ جميعها بالفعل "سنمشي"[2]:

سنمشي

لا تزال الشّمس تشرقُ

والرؤى عذراءْ

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص102.

[2] المرجع نفسه، ج1 ص119.

ولا زالت سماء الله

تعشق طلّة الشهداءْ

وما زالت يدا جبريلَ

تمسحُ

جبهة الشعراءْ

والشّاعر يعلم أنّ دعوته للمشي والتفاؤل غريبة عن سياقه، لذا يلتمس لها التّبرير في قصيدة الخاتمة، فيقول[1]:

سنمشي..

ربما وصل الكلامُ

لشاطئ المعنى

سنلعب لعبة الدنيا

إلى أن تنتهي

منّا

سنمشي..

سر معي في الدّربِ

حسبك أنّنا

سرنا.

فالدعوة إلى التفاؤل تستمدّ تبريرها من المستقبل والحلم أكثر مما تستمدّه من الواقع.

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص122.

لقد استطاع بخيت أن يقدّم في ***شهد العزلة*** مجموعة متكاملة من القصائد القصيرة(المقطّعات)، ترتبط بروابط متينة من وحدة التجربة، ليكتب سيرته الذاتية شعراً. وقد حاولنا في قراءة هذه السيرة الشعرية الإشارة إلى ما امتازت به– بشكل عامّ– من تنوّع أسلوبيّ، وما قدّمته من أشكال مختلفة من بنية المقطّعة.

كما لاحظنا طبيعة المواقف التي اتخذها الشاعر في هذه المجموعة واللهجة الشعرية التي اصطنعها، ومنها مواقف ولهجات أظهرت وعياً حداثياً واضحاً، وأخرى ارتدّ فيها الموقف واللهجة إلى مواقع تقليدية، ولاحظنا سطوة موروث القالب الشعريّ على الشاعر في كثير من الأحيان. ولعلّ هذا الاختلاط بين ما هو حداثيّ وما هو تقليديّ أن يكون أهمّ ملمح ليس في هذه المجموعة فحسب، بل في تجربة بخيت جميعها، وفي تجربة شعراء الشطرين المحدثين بشكل عامّ، كما سيتضح أكثر في الفصلين القادمين.

الفصل الثاني:

الصورة الشعرية في قصيدة الشطرين الحديثة

1- الصورة الحديثة وخصائصها:

يكاد لا يتفق النّقّاد الغربيون والعرب المحدثون- على اختلاف مذاهبهم- على شيء اتفاقهم "على أهمية الصورة في القصيدة، وخطر دورها في إثبات كينونة القصيدة أو غيابها"[1]، حتى أضحت الصور معياراً نقدياً لتقويم الشعر، والحكم على الشاعرية[2].

وإذا كان الشعر- بما هو لغة موقّعة- هو"تشكيل زمانيّ" يحاول من خلاله الشّاعر "أن يخلق نوعاً من التوافق النفسيّ بينه وبين العالم الخارجيّ "فإنّ ثمة ميداناً آخر لنشاط موهبة الشاعر يتمثل في "التشكيل المكانيّ" الذي نعبّر عنه بالصورة[3].

ولكلا التشكيلين الزمانيّ(الموسيقيّ) والمكانيّ(الصورة) خطورته في القصيدة، فكما أنّ الشاعر إذا لم يُوفّق من خلال الصورة الموسيقية "إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء... فإن الصورة الموسيقية عندئذ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص، تخفق في تحقيق غايتها الفنية"[4]، كذلك فإنّ إخفاق الشاعر في خلق الصورة الشعرية المتوافقة مع تجربته الخاصة يعني إخفاقه في تحقيق الغاية الفنية.

إنّ مفهوم الصورة في الشعر الحديث قد تغير عمّا كان عليه في الشعر القديم، وقد حدث ذلك لعدّة عوامل، منها عوامل ذاتية داخليّة، وأخرى خارجية. لقد كانت فترة بدايات الشعر الحديث فترة تطرّف في التجديد وازدحام في الأفكار والعواطف المتصارعة مما ساعد على اكتشاف أنواع

---

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص110-112.

[3] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص124.

[4] المرجع نفسه، ص125.

جديدة من الصور[1]، كذلك فإنّ تغيّر مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة– على النحو الذي ناقشناه في الفصل السابق– وظهور فكرة التجربة الشعرية، كان له أثر كبير في تعامل الشعراء مع الصورة؛ إضافة إلى تأثّر الشعر العربيّ الحديث بمذهب "الصوريّين The Imagists" من الشعراء الغربيّين، الّذي انتقل خصوصاً عبر عزرا باوند Ezra Pound و ت. س. إليوت T. S. Eliot اللذين كانا ذا تأثير كبير على الشعراء العرب[2].

لقد حدّد شعراء المدرسة "الصوريّة Imagism" في عام 1915م عدّة أهداف لأشعارهم، كان من أهمّها "تقديم صورة: نحن لسنا مدرسة رسامين، ولكننا نعتقد أنّ الشعر لا بدّ أن ينقل الجزئيات بدقة، ولا ينساح في التعميمات، مهما تكن عظيمة"[3]. وللصورة عندهم مواصفات ينبغي مراعاتها هي: الخلق والجدّة؛ والتركيز أو التكثيف والشّحن؛ والوضوح فلا تكون مواربة ملتوية[4].

ولقد انشغل النقّاد العرب المحدثون بمحاولة توصيف الصورة في الشعر القديم، ومقارنة ما طرأ عليها من تغير في الشعر الحديث، وفي هذا السياق بدأت "الصورة في الشعر القديمة تكتسب سمعة رديئة على أيدي بعض النقاد"[5]– بحسب تعبير الجيوسي– فقد وصف مصطفى ناصف الصورة في المفهوم القديم بأنها مجرد رداء، ووصفها عز الدين إسماعيل بأنها: حرفية، حسية، تُعنى بالمظهر الخارجي فقط، ورأى إيليا حاوي أنها كانت تفسيراً لمعنى وفكرة لا تعبيراً عن شعور وتجربة[6].

---

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص743.
[2] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص112–115.
[3] المرجع نفسه، ص114.
[4] المرجع نفسه، ص115–116.
[5] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص744
[6] انظر: المرجع نفسه، 744–745.

وكما تلاحظ الجيوسي، فإنّ "أغلب الأوصاف السابقة للصورة القديمة تتفق مع فكرة أصحاب المذهب الصوري(كما يعبر عنها ت. إ. هالم) بأنّ الصورة يجب أن تكون صلبة وواضحة ووصفاً دقيقاً للأشياء"، وترى الجيوسي أنّ "العلاقة بين اللغة المجازية والعواطف، مما يؤكده النقد الحديث، لم تكن غائبة بحال عن كثير من الصور القديمة"، لذلك ترفض تسويغ الهجوم القطعي الشامل على الصورة القديمة[1]، وإن كانت لا تنكر أنّ "الصورة الحديثة أكثر اتصالاً بتجربة الشاعر النفسية"[2].

ما سبق يتعلّق بتوصيف الصورة في الشعرين القديم والحديث على مستوى الصورة المفردة، أمّا على مستوى القصيدة فإنّ أهمّ ما أُخِذ على الصور في القصيدة القديمة تفكّكها "شأنها في ذلك شأن القصيدة ذاتها، بل ربما كان افتقاد الصور خيطاً عضويّاً يوحد بينها، سبباً رئيسيّاً في تفكك القصيدة"[3].

أمّا على مستوى الشّعر بشكل عامّ فيرى بعض النّقّاد أنّ الصورة القديمة تفتقد إلى الخصوصية، فهي "تحتفظ بخصوصيتها لمُنشئها الأول فقط، ثم صارت تُتداول بين شعراء الجيل الواحد، ثم أخذت أمواج الزمان تجرفها من جيل إلى جيل"[4].

أما الصورة في الشعر الحديث فيرى عز الدين إسماعيل أنّها تقوم على "مسلّمة أولى" هي اتّصالها بالتجربة النفسية للشاعر[5]. ومن ثمّ كانت الصورة الحديثة "دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأنّ الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص745

[2] المرجع نفسه، ص746.

[3] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص109.

[4] المرجع نفسه، ص109.

[5] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص126.

انتمائها إلى عالم الواقع"[1]. ويرى إسماعيل أنّ طبيعة الصورة الحديثة تمثل- في العمق- موقفاً فنيّاً جديداً يتعارض مع الموقف الفني القديم، وهذان الموقفان الفنيان المتعارضان يلخصان فلسفة الفن قديماً وحديثاً، بين " موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسّقوا وجودهم وفقاً للوجود الخارجي، وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسّقوا الوجود الخارجي وفقاً لمشاعرهم ووجدانهم"[2]، ويرى أنّ حركة تجديد القصيدة العربية كانت- في جوهرها- انتقالاً فلسفياً وفنياً من الموقف الأول إلى الموقف الثاني[3].

أمّا خصائص الصورة في الحديثة، فيلخّصها بعض الدّارسين بما يلي[4]:

1) الجدّة: وتتحقق عن طريق خلق علاقات جديدة، فقد أصبح همّ الشاعر الأوّل "خلق العلاقات التي تشير إلى الحالة أو الموقف أو التصور"[5].

2) الاستقصاء: إذ أصبح الشعر الحديث يتسم "بالميل إلى استقصاء الصورة، وبنائها من جزئيات صغيرة متكاملة"[6].

3) التكثيف: وينبغي ألا تتناقض هذه الصفة مع الصفة السابقة؛ إذا الاستقصاء استقصاء للجزئيات الجوهرية، والتكثيف حذف للزوائد، وإن كان لا يكفي فيه "حذف الزوائد فحسب، بل أساسه هو أن الصورة نفسها تكون مفعمة بدلالات وظلال وإيحاءات لا متناهية"[7].

---

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص127.
[2] المرجع نفسه، ص125.
[3] المرجع نفسه، ص126.
[4] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص128-134.
[5] المرجع نفسه، ص128.
[6] المرجع نفسه، ص131.
[7] المرجع نفسه ص131.

4) الإيحاء.

5) الحسية: وتختلف الحسية في الصورة الحديثة عن الحسية في الصورة التقليدية، في أنّ الأخيرة تجعل الحسية غاية لها لأنّها تبدو في ذاتها جميلة، بينما الأولى ترى فيها وسيلة لغاية أبعد هي نقل التجربة[1].

6) الخصوصية: إذ تتشكل الصورة لدى كل شاعر بحسب تجربته ورؤيته ومعجمه اللغوي وغيرها من العوامل المتداخلة، وكل صورة هي "خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير"[2].

7) العضوية: وتعني أنّ "الصورة الشعرية لا تستمد قيمتها من ذاتها وحدها، إنما تكتسب قيمتها بوصفها صورة ضمن تكوين شامل"[3].

ورغم صرامة هذه المحدّدات، وعدم انطباقها جميعاً على جميع الصور في الشعر الحديث، فإنّ قيمتها التحليليّة تبقى عالية، إذ يمكن عدّها مؤشرات دالّة على طبيعة الموقف الّذي تصدر عنه الصورة الشعريّة إن كان تقليدياً أم حديثاً.

وسنتناول فيما يلي نمطين أساسيين ظهرت فيهما الصورة في الشعر الحديث:

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص132.

[2] المرجع نفسه، ص133.

[3] المرجع نفسه، ص133.

2- أنماط الصورة في الشعر الحديث

أولاً، الصورة البيانية:

ظلت الصورة البيانية بشكليها الأساسيّين المتمثلين بالتشبيه والاستعارة حاضرة في الشعر الحديث، لكنّ اختلافاً كبيراً طرأ على طبيعة استخدامها، يتمثّل أساساً في الجرأة الكبيرة[1] في إقامة العلاقة بين طرفي التشبيه، مهما بدت تلك العلاقة بعيدة أو غريبة. إن هدف الصورة القديمة كان– في الأغلب– أن تعطينا فكرة، أما الصورة الجديدة فهدفها أن تبعث فينا حالة[2]، ومن ثمّ فقد أصبحت قرائح الشعراء أكثر حرية في إقامة العلاقات التشبيهية– مهما بدت غريبة– بغية الوصول لابتعاث حالات خاصة لا تشابه حالات غيرهم من الشعراء. وعلى هذا النهج سار شعراء قصيدة الشطرين الحديثة، يقول الشاعر العراقيّ أجود مِجبِل(1958-) في قصيدة "وطن للغيم والذكرى"[3] التي تخيّم عليها أجواء الخسارة والفقد:

البحر طفلٌ يتيمٌ
ضاع من يدهم
لم ينتسبْ حزنه يوماً لآباءِ
ميراثهُ حشدُ غرقى
يسهرون على دموع برقٍ
على الأبواب بكّاءِ

---

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص749.

[2] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص173.

[3] أجود مجبل: يا أبي أيّها الماء، بغداد، شركة نورس للطباعة، 2012، ص37.

فتشبيه البحر بالطفل اليتيم يبدو بعيداً، ولكنّ قصد الشاعر لابتعاث الإحساس بحالة الخسارة في مخيّلة المتلقّي يجعله تشبيهاً مسوّغاً، واستثمار هذا التشبيه في تشبيه آخر مرتبط به(ميراثه حشد غرقى) يجعله أكثر قدرة على ابتعاث الحالة. وقريب من هذا التشبيه البعيد العلاقة التشبيه التالي له:

: الشّمس قدّيسةُ الأخطاءِ

– قلتُ لهم–

فلا تذوقوا الضّحى من غير أخطاءِ

ورغم نجاح الصور التي يخلقها الشاعر – في هذه القصيدة– مفردةً في ابتعاث حالات نفسيّة خاصة، فإنّها تبقى– على مستوى القصيدة – مفككة تعتمد على الحشد لا على النموّ، وهو عيب سبق أن أخذه النقاد على القصيدة التقليدية.

ورغم وجود التشبيهات في الشعر الحديث فإنّ "ميل المحدثين إلى الاستعارة كان أقوى من ميلهم إلى التشبيه؛ وهذا بعكس القدماء الذين مالوا إلى التشبيه"[1]، ويعود ذلك إلى أنّ آلية عمل الاستعارة– القائمة على حذف أحد طرفي التشبيه– هي أكثر إيهاماً بتوحّد الطرفين، وبالتالي إيحاءً بصدق التجربة، مقارنة بالمسافة التي تبقى ماثلة بين الطرفين في التشبيه. كذلك فإنه عن طريق الاستعارة يمكن "دمج المشاعر من دون أن تفقد وضوحها المستقل.. إنها الطريقة الأساسية لتحويل

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص175.

المشاعر إلى كلمات"[1]. ومن ثمّ فإنّ هدف الاستعارة ليس تقريباً أو توضيحاً "ولكنّ هدفها إثارة التداعيات العاطفية والفكرية في نفس المتلقي"[2].

يقول جاسم الصحيِّح في قصيدة "المتنبّي.. كون في ملامح كائن"[3]:

من قلب محفظة النّخيل توهّجت * عيناه: عنوان (العراق) ونخلِهِ

واستعارة المحفظة للنخيل تبدو غريبة، ولكنها موحية، فكما تحتوي محفظة الإنسان أهمّ ما يملك من وثائق تدلّ على هويّته وعنوانه، فإنّ المتنبّي– في رؤية الشاعر– يمثّل هوية العراق(النخيل) وشخصيته. كذلك فإنّ استعارة القلب للمحفظة تضفي على الصورة صدقاً أكثر.

وفي الاستعارة الحديثة تمّحي الحدود التقليدية بين المفاهيم، فقد يختلط الزمانيّ بالمكانيّ، أو يملأ المجرّد فراغاً، كما في قول جاسم الصحيّح أيضاً في قصيدة "ما وراء حنجرة المغني"[4]:

ذاتي إذا ما نأت مقدار قافيةٍ * عني، دنوتُ إليها قاب نرجسةٍ!

فالذات هنا تبتعد عن ذاتها في استعارة أولى يتجسّد فيها المجرّد(الذات)، أمّا مقدار البعد(المحسوس) فيملأه– في استعارة ثانية– مجرّد آخر هو القافية(أو الشعر)، ثم تأتي استعارة ثالثة تتقلص فيها المسافة المجرّدة بنرجسة(محسوسة). وهكذا فلا حدود منطقية تقف أمام الاستعارة الحديثة.

---

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص747.

[2] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص176.

[3] جاسم الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، الرياض، الدار الوطنية الجديدة، 2010، ص119.

[4] المرجع نفسه، ص83.

وقريب من هذا مطلع قصيدة "السماء الأخيرة لطائر التمّ"[1] لأجود مجبل:

حين التقينا أوائلَ الخجلِ

قلنا حكاياتنا

ولم نقلِ

فالخجل– هنا– وهو حالة معنوية مجرّدة يحلّ محلّ ظرف الزمان.

وتعمل الاستعارة– في الغالب– على تجسيد المجرّدات، كما في قول جاسم الصحيّح أيضاً في قصيدة "غربات"[2]:

بستان ذاتي فضّ ختمَ سياجِهِ * وامتدّ خارج بصمة الآباءِ

فالذات تتجسّد هنا بالبستان، ويتجسّد الآباء بالسياج الذي يحيط به. ولكنّها– أي الاستعارة– قد تقوم على عكس ذلك بالانتقال من المحسوس إلى المجرّد، كما في قول أحمد بخيت في إحدى سداسيّاته[3] من مجموعة ***جبل قاف***:

هما ابنا الموتِ:

صبحٌ قال: خذ بيديَّ

يا أبتاهْ..

وليلٌ

قال: بصِّرْني بكَ

---

[1] أجود مجبل: محتشد بالوطن القليل، بغداد، دار نخيل، 2009، ص24.

[2] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص154.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص396.

الشُّبهات

في الأشباهْ

فأيّهما الحياةُ إذن؟

وأيّهما شهيدُ

حياةْ؟!

فالصّباح والليل المحسوسان يغدوان هنا ابنين للموت المجرّد.

ويبدو لدى كثير من شعراء الشطرين المحدثين افتتان بالتركيب الاستعاريّ القائم على الإضافة، كما في المثال التالي من شعر حسن شهاب الدين في قصيدة "قبضة من أثرها"[1] التي تتحدث عن تجربة الشعر بوصفه قريباً من الوحي، وهي ثيمة يردّدها شهاب الدين– وغيره من الشعراء– كثيراً:

فهوتْ يمامات السراب.. على يدي

واصطفّ أعمدةُ الظلالِ

ورائي

...

وجراريَ الملأى

بماء تخيّلي

أسقيتُ منها كائناتِ عرائي

[1] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص14.

فنرى استعارات(يمامات السراب) و(أعمدة الظلال) و(ماء تخيلي) و(كائنات عرائي)، وتتابع بعدها– في القصيدة ذاتها– استعارات مثل(ذاكرة الظلال) و(حكمة الأضواء) و(ظباء الوقت) و(طفولة الصحراء) و(مهد الأبجدية). ونلاحظ في هذا التركيب أنّ المضاف إليه غالباً ما يكون معنىً مجرّداً تعمل الاستعارة على تجسيده بإضافة محسوس إليه. ولكنّ ذلك التجسيد يعيقه أنّ التركيب الإضافيّ يتضمّن– بالضرورة– معنى عقلياً تجريديّاً، وهو ما يسِمُ القصائد التي يكثر فيها هذا التركيب بالذهنيّة، ويجعلها في كثير من الأحيان عصيّة على القارئ.

ولعلّ شهاب الدين من أكثر شعراء الشطرين المحدثين ذهنيةً في قصائده، يقول في قصيدة "متاهة الأشكال"[1] التي تتحدّث– فيما يبدو– عن تجربته مع الشعر:

فسّرتَ لي الترحالَ بالترحالِ

فتمردتْ لغتي على صلصالي

...

أحدو

– على ظمأٍ–

قوافل حيرتي

في تيهها

وأريق ماء سؤالي..

شرَكٌ هي الكلماتُ..

أيّ خرافةٍ قزحيةٍ

[1] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص38.

من حكمةٍ وضلالِ

...

رتّبتُ فوضى الصمتِ

ثمّ تركتُهُ

يتلو أغانيه بصوتٍ عالِ

وقرأتُ سِفر الماءِ

شدتُ حضارةً

من غيمةٍ ترعى بأفقٍ عالِ

أطلقتُ صبحاً

من تفاعيل المدى

ليكون نافذةً

ببيت خيالي

وأقمتُ مئذنةً لليلٍ راحلٍ

ما بين فاصلتينِ

مرّ ببالي

حتى ينتهي في آخرها إلى قوله:

وصحبتُ فيها الشعرَ

طفلاً لم يزلْ

يلهو بدميتِهِ

مع الأطفالِ

ولمستُ لون الميمِ

أبصرتُ انفلات الراءِ

سرتُ على انحناء الدالِ

حتى اكتملتُ على صليب قصيدتي

فإذا أنا ومتاهة الأشكالِ

وإذا كانت القصيدة تعبّر– كما يبدو– عن تيه الشاعر مع القصيدة، فإنّ المتلقّي يشعر تجاهها بتيه مماثل مع الصور المحتشدة، التي يحكمها التجريد غالباً، وتعجز عن إنتاج دلالات واضحة، أو ابتعاث حالة شعرية، فاستعارة مثل(فوضى الصمت) قد تبدو مفاجئة للوهلة الأولى، ولكنها تعجز بعد ذلك عن إثارة حماسة المتلقي.

لكنّ شهاب الدين ينجح في قصائد أخرى في ابتعاث الحالة الشعرية بأسلوبه في التصوير، ففي قصيدة "هناك من يشبهني"[1] يطالعنا المفتتح:

عيناه أفقا حنينٍ

صوتُهُ شجرٌ من الدّموعِ

خطاهُ حكمةُ الحجرِ

وإذا كان طرفا التشبيه– في السطر الأول– قد أصبحا قريبين بفضل ميراث طويل من الشعر الرومانسيّ العربيّ، فإنّ العلاقة بين المشبّه(الصوت) وبين المشبّه به(شجر من الدموع)، أو بين

[1] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص31.

الخطى وحكمة الحجر، تظلّ بعيدة، ولكن الربط المنطقي غير مطلوب هنا؛ إذ المقصود هو ابتعاث حالة يمتزج فيها الحنين والدموع والجمود، لتصف كلّها هذا الآخر.

ولا بأس في أن نقف قليلاً عند تجربة هذه القصيدة لأهمّيتها، فهي تعدّ أحد النماذج القليلة التي تناول فيها شاعر قصيدة الشطرين الحديث فكرة "القرين"، ونقارنها بقصيدة أخرى تناولت الفكرة ذاتها وجمعت بين الشكلين شكل الشطرين والتفعيلة معاً، وهي قصيدة تحمل عنوان "القرين"[1] للشاعر السعوديّ محمد الثبيتي(1952- 2011).

يرى علماء النفس أنّ وعي الإنسان بنفسه يبدأ حين يكتشف الآخر، فالطفل يبتدئ وعي العالم حين يعي وجود الآخرين، ويدرك ما بينه وبينهم من تشابهات واختلافات. ومع نضوج هذا الوعي قد يحدث إشكال "يتمثل في أنّ ما هو(خارج) عن الأنا لا تجري تجربته دائماً، أو الإحساس به، بوصفه شيئاً أجنبياً عن الذات، إن الإحساس بانقسام الذات هو، تقريباً، أحد شروط الوعي التي لا انفكاك له عنها"[2].

إنّ توظيف هذه الفكرة فنياً في التعبير عن انقسام الذات، أو عن وجود الذات الثانية(القرين) دخل إلى الشعر العربي الحديث بتأثيرات غربية تستمدّ أساسها من الرواية، فوجدنا أمثلة مبكرة على توظيف القرين لدى نازك الملائكة وخليل حاوي والماغوط وسعدي يوسف ومحمود درويش وغيرهم[3]، بأشكال وتقنيات مختلفة كالظلّ والشبح والاسم والصورة، لكن "بالرغم من أن القرين يأخذ عند كل كاتب مظهراً مختلفاً، فإن خلف كل هذه المظاهر، كما هو وراء كل هذه

---

[1] محمد الثبيتي: ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، بيروت، مؤسسة دار الانتشار العربي، 2009، ص63.

[2] John Herdman. The Double in Ninteenth –century Fiction. Macmillan press LTD. Hounmills–London. First Published 1990. P1

نقلاً عن: علاء الدين العرموطي: تجليات القرين في الشعر العربي الحديث، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 2008، ص4.

[3] تجليات القرين في الشعر العربي الحديث، ص16.

الفلسفات الميتافيزيقة والجمالية يمكن رؤية ذلك(التوق إلى اللانهاية) والذي هو في صميم المثالية الذاتية، هذا هو كفاح الأنا لأن تمتدّ بنفسها إلى ما وراء حدود الفناء والنهاية"[1].

في قصيدة "القرين" للثبيتي، من مجموعة *التضاريس*(1985)، نجد تمثيلاً لهذا الشعور بالذات الثانية إذ تبدأ القصيدة بوصف القرين ومقابلته بالذات الأولى:

مقيمٌ على شَغفِ الزوبعةْ

له جانحان، ولي أربعةْ

ومنذ البداية يمثّل القرين– كما توقعنا– الشغف باللانهائي فهو ذو جناحين يمكّنانه من التحليق والانطلاق، في مقابل الذات الأولى التي لها أربعة أجنحة، في كناية عن ثقلها وانجذابها للأسفل وعدم قدرتها على الانطلاق. إنّ هذا التناقض بين الذاتين يولّد صراعاً داخليّاً لدى الشاعر "سرعان ما يُحسم لصوت الظل، من خلال تنازل صوت الإنسان عن مكانه الطبيعي المعهود، فيعطي الظل الشاعر حق القيادة والحركة والتواجد"[2]:

يخامرني وجهه كلّ يومٍ

فألغي مكاني وأمضي معهْ

والتعبير ب"إلغاء المكان" شديد الدقة على طبيعة الصراع بين النّهائيّ المقيّد واللانهائيّ المطلق في ذات الشاعر. إنّ فعلَ القرين(الذات الثانية) هنا يتمثّل في تحرير الذات الأولى من قيودها التي ترزح تحتها:

[1] تجليات القرين في الشعر العربي الحديث، ص45–81.

[2] عادل ضرغام: الظل – أو قرين الثبيتي (1) ، جريدة الجزيرة، ع 178، 2006/11/27.

أفاتحه بدمي المستفيقِ

فيذرف من مقلتي أدمعَهْ

وأغمد في رئتيه السؤالَ

فيرفع عن شفتي إصبعَهْ

ويتّضح هنا دور القرين المنصت للذات الأولى أولاً وإلى رغبتها العميقة في التحرر(أفاتحه بدمي المستفيق)، والمتفاعل مع هذه الذات المتوحّد بشعورها ثانياً(فيذرف من مقلتي أدمعه)، والمحرّر لها أخيراً برفع الإصبع عن شفتها، وإطلاق كلامها. والدور الأخير هو أهمّ ما يقوم به القرين غالباً في العمل الأدبي، إذ يسعى الأديب من خلاله إلى التحرر من القيود المفروضة عليه.

بعد ذلك تتحوّل قصيدة الثبيتي إلى الشكل التفعيليّ، مع تحوّل اللهجة من التّعبير الحرّ عن الذات إلى الحوار بين الذات والقرين، وهو ما يؤكّد اختيار الشاعر الواعي للشكل الشعريّ: فقالب الشطرين أليق بالوصف، وقالب التفعيلة أنسب للحوار. وإذا كان خارجاً عن نطاق اهتمامنا هنا معاينة إمكانيات القالب التفعيلي في بقية القصيدة، فلا بدّ لنا من أن نشير إلى إمكانيات قالب الشطرين كما تجلّت في بدايتها. فهنا ينتبه الشاعر بذكاء إلى قيام تجربة القرين على التناقض بين ذاتين، فيختار الشكل العمودي القائم على التقابل بين شطرين في التعبير عن هذه التجربة، مستفيداً أيضاً من طبيعة بنية الجملة التقليدية القائمة على التقابل في قصيدة الشطرين[1]. وسيعود الشاعر

[1] ملاحظة أخرى جديرة بالتسجيل، تتعلق باستخدام الكناية للتعبير في هذه الأبيات، والكناية أكثر أدوات البلاغة ارتباطاً بالواقع، إذ إنها تفترض مُشتَرَكاً ثقافياً متّفقاً عليه بين المبدع والمتلقي ليتمّ التواصل السليم. والشاعر هنا يبدي براعة فائقة في اصطياد الكنايات: " مقيم على شغف الزوبعة" كناية أولى عن القلق والحركة المستمرة، والمقارنة الفذة بين ثقل الذات الأولى وخفّة الذات الثانية عن طريق الكناية " له جانحان ولي أربعة" تبدو شديدة التأثير، كذلك فإنّ الكناية ب " يرفع عن شفتي إصبعه" عن الإطلاق والتحرير تبدو على قدر من البراعة الفنية.

مرة أخرى لكتابة قصيدة بالقالب التفعيلي تحمل العنوان ذاته "القرين" في مجموعته ***موقف الرمال***(2005م) وهو ما يشير إلى أصالة شعوره بتجربة القرين[1].

أما قصيدة حسن شهاب الدين "هناك من يشبهني"[2]، التي تعتمد كاملة على شكل الشطرين، فتبدأ باللقاء بين الذات وقرينها:

رأيتُهُ..

كان حزنُ الأرضِ

يتبعُهُ..

والليل ينقشُهُ

في حائط المطرِ

ونحن في بداية القصيدة لا نعرف هويّة الشخص المرئيّ، وإنّما نعرف أوصافه:

عيناه أفقا حنينٍ

صوتُهُ شجرٌ من الدّموعِ

خطاهُ حكمةُ الحجرِ

فهو شخص حزين العينين والصوت، ويبقى التشبيه ب(خطاه حكمة الحجر) غامضاً؛ فبينما يتبادر للذهن أوّلاً أنّ ذلك يعني جمود خطاه، فإنّ البيت التالي يؤكّد على المشي:

يمشي..

---

[1] الثبيتي: ديوان محمد الثبيتي ص37.

[2] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص31.

وسرب مصابيحٍ يبايعهُ

على الرحيلِ

لوعدٍ غير منتظرِ

مما يبطل هذا التأويل، إلاّ إذا فهمنا أنّ المشي والرحيل لوعد غير منتظر لن يتحقق يعنيان– في المحصّلة– تحجّراً وجموداً، وهو ما يؤيّده ما يخيّم على القصيدة من حزن وخيبة.

تبدأ القصيدة بعد تعرّف الذات على الآخر في استجواب طويل من الذات للآخر:

سألتهُ..

عن مرايا دون أجنحةٍ

أطلّ منها

على غيبي

على قدَري

وعن وجوهٍ شبيهاتي

نبتْنَ بها

وعن ظلالٍ عديداتٍ لها صوري

وعن دُمىً تتراءى

خلف أقنعتي

وعن ثيابٍ .. عرايا

ترتدي سفري

وعن حديقة صمتٍ

فيّ موحشةٍ

وساحلٍ موغلٍ

في الشكّ والحذرِ

ومن الواضح أنّ الذات تستفسر من الآخر عن ذاتها، وتستفسر عن طفولتها أو حقيقتها الأولى(الدمى) التي تبدو غائبة خلف مرايا الذات وأقنعتها. ويعتمد الأسلوب الشعريّ هنا على الصورة الاستعارية، التي تبدو – للوهلة الأولى – بعيدة في علاقات أطرافها. لو وقفنا عند الاستعارة الأولى في(سألته عن مرايا دون أجنحة) لتبادرت لذهننا الأسئلة: لمَ تسأل الذات عن مرايا؟ وكيف يمكن أن تكون المرايا مجنّحة؟ ولماذا تسأل الذات آخرها عن مرايا غير مجنّحة؟! إنّ الذات ترغب في اكتشاف ذاتها، وهذا واضح من خلال السياق، والمرآة هي أداة لاكتشاف الملامح والسمات. وإذا تساءلنا عن الغاية من اكتشاف الذات فإنّ إحدى الغايات البسيطة هي التحرر، فالإنسان يتحرر من حالةٍ ما كلما ازداد معرفة بأسبابها، هنا تصبح المرايا المجنحة ذات دلالة، فهي آلة للاكتشاف والتحرر معاً، ولكن الذات تتساءل عن(مرايا دون أجنحة)، وكأنها تريد الانغماس أكثر وأكثر في حالتها ولا ترغب حقاً في الانعتاق، وهو ما ستؤكد عليه أجواء القصيدة التالية.

أما التعبير بصور مثل(ثياب عرايا) و(حديقة صمت) و(حائط المطر) فيشير إلى أسلوب من الصورة القائمة على المفارقة، نجده كثيراً في الشعر الحديث، وتدعوه سلمى الجيوسي ب"النقيضة Paradox"[1]، ومن أمثلته قول السيّاب في قصيدة "أنشودة المطر"[2]:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ

---

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص749.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 1997، ج1 ص474.

والموت والميلاد والظلام والضياءْ

وتعابير مثل(أحلامنا الساهدة) و(عيوب جميلة) عند نازك الملائكة[1]، وكما لاحظ أحمد فهمي فإنّ من عناصر المفارقة المنتشرة في الشعر الحديث "استخدام عنصر النبات وما يتصل به من مفردات الزهر والشجر والجذور والبراعم والغصون والحصاد"[2] مثل(شجر البارود) و(شجر الموت) و(برعم الردى)[3].

بعد هذا اللقاء بين الذات وقرينها، واستجوابها له عن ذاتها، يحدث تغيّر في العلاقة بين الذات والآخر، فبعد أن كانت الذات مراقبة للآخر الذي كان الحزن يتبعه وحده:

رأيتُهُ..

كان حزنُ الأرضِ

يتبعُهُ..

والليل ينقشُهُ

في حائط المطرِ

نجد الذاتين تتشاركان معاً في الصفات مع هذا التحوّل:

سألتهُ..

كان حزن الأرضِ

يتبعنا

[1] انظر هذه الأمثلة وأمثلة أخرى في: الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص751.

[2] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص183.

[3] المرجع نفسه، ص183-184.

والليل ينقشنا..

في حائط المطرِ

وتجتمع في الاستعارتين الأخيرتين(الليل ينقشنا في حائط المطر)، اللتين يتركب منهما مشهد خياليّ، عناصر الهشاشة، فتتحول الذات وقرينها إلى آثار نقوش على الحائط، أما الحائط ذاته فحائط من المطر مما يشي بهشاشته وسيولته وسهولة محو ما يُنقش عليه، وإذا كان الليل هو الفاعل الأكبر في المشهد فإنّ فعاليته تتمثل في تجليته لهشاشة الذات، ويؤدي الليل – هنا– دوراً شبيهاً بدوره في القصائد الرومانسية[1].

وإذا كانت أسئلة الذات لآخَرها تستمرّ وتتابع دون أن تترك له فسحة للإجابة عليها:

عن غربةٍ

تكتب اسمي في خرائطها

وللمسافاتِ ترميني..

بلا أثرِ

فإنّ ذلك لا يبدو غريباً، فالذات تعرف الإجابة على أسئلتها، وهي لا تريد من طرحها سوى استعادة ماضيها الأوّل وصورتها الأصلية، إنّنا هنا إزاء قصيدة حنين إلى الأشياء الأولى:

تعيدني..

لاستعاراتِ الندى

ليدي.. ذات القصيدِ

---

[1] لمزيد من التوسع حول رمز الليل وحضوره في الأدب الرومانسي، انظر بحث "رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة" في: عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص21–28.

لصوتي.. ذي المدى العطرِ

لوحدةٍ..

من رنين الشمسِ

لامرأةٍ..

من العبيرِ

وأطفالٍ..

من الزهرِ

وهنا رغبة عارمة في العودة إلى حالة البراءة الأولى، والقصيدة تستعيد هذه البراءة باستعارات رومانسية أيضاً(الندى، القصيد، العطر، الشمس، العبير، الأطفال، الزهر)، مما يؤكد النزعة الرومانسية في القصيدة. ومع وصول الذات إلى استعادة أشيائها الأولى شعرياً فإنّ الآخر يختفي تماماً، مخلّياً المكان للذات لتقوم بدوره:

رأيتُهُ..

كان حزنُ الأرضِ

يتبعني..

وبيننا..

حائط المرآةِ..

والمطرِ

وتنتهي القصيدة وقد أصبحت المرآة التي رأت فيها الذات ذاتها الأولى حائطاً يحجبها عنها، ويستمر المطر معلناً عن بقاء حالة الحزن والغربة التي ترزح تحتها الذات. والحقيقة أنّ قصيدة

شهاب الدين تصدر – وراء خيالها وصورها الحداثية – عن نزعة رومانسية واضحة، فمن أهمّ سمات الرومانسية الخيالية والتشاؤم والكآبة والحنين الدائم إلى البراءة الأولى[1].

عيوب استخدام الصورة البيانية:

لم تسلم الصورة في الشعر المعاصر "من الوقوع في مجموعة من المزالق التي تتنافى مع مفهوم الصورة ووظيفتها في النقد المعاصر"[2]. بعض هذه المزالق كان استمراراً لما كانت عليه الصورة في الشعر القديم، وبعضها مزالق جديدة ظهرت مع التجربة الحديثة في الشعر.

من هذه العيوب – التي تعدّ استمراراً للعيوب القديمة – **استخدام الصورة حليةً أو زينة أو وسيلة للشرح والتأكيد**، ومثالها قول أحمد بخيت في إحدى سداسيّاته[3]:

أليس الحبُّ

معجزةَ السماءِ

وموسمَ النّعمةْ؟

فكيف يصيرُ

في عُلبِ الأسى

ومدائن النقمةْ

حصاناً

عاجزاً في القيدِ

[1] حول سمات الرومانسية، ونماذجها العربية، راجع الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص110، 135، 210، وغيرها. وحول استمرار النزعة الرومانسية في الشعر الحديث، انظر: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص14-16.

[2] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص192.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص53.

يطلبُ

طلقة الرحمة؟!

إنّ الصورة الأخيرة، صورة الحصان المقيّد الذي ينتظر الموت، تهدف إلى توضيح التناقض بين ما يجب أن يكون عليه الحبّ– في نظر الشاعر– وما هو عليه في الواقع، لذا فهي– أي الصورة– تقوم بوظيفة توضيحية عقلية.

ومن العيوب أيضاً **الشكليّة**، واستخدام المصطلحات العلمية المجردة، من مثل قول جاسم الصحيّح[1]:

وطني.. أفتّش في فصول دراستي * فأراكَ أضيقَ ما تكونُ مدارا

ما لم يقله (النحو) أنك (فاعلٌ) * (رفعتْهُ) أذرعة الحياة منارا

أو قوله[2]:

ثمّ (اعرِبي) جسدي بأجمل (ضمّةٍ) * للشوق تكشف حكمة (الإعرابِ)

والحقيقة أنّ الصحيّح مغرم بهذا النّوع من التصوير رغم فقدانه أيّ قدرة على الإيحاء والتأثير الذي تتمتّع به قصائد الشاعر بشكل عامّ.

وقريبٌ من هذه الشكليّة التصوير المعتمد على اللعب بالألفاظ، وهو كثير في شعر أحمد بخيت، كما في هذه السداسية من مجموعة ***شهد العزلة***[3]:

---

[1] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص174.

[2] المرجع نفسه، ص265.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص16.

ولدتُ هناكَ

حيث النيلُ

والقرآنُ

والأجراسْ

ودفء البوحِ

بوحُ الدمعِ

دمعُ الصدقِ

صدقُ الناسْ

ومن العيوب أيضاً **قيام الصورة على القياس العقلي والمنطق**[1]، أو اتخاذها دليلاً على فكرة، فالشاعر الحديث "ينفر من استخدام الصور في البرهان والإثبات"[2]، ومن أمثلة ذلك قول بخيت في إحدى سداسيّاته[3]:

أحبّكِ

فليسمّوا الحبَّ

وهماً، كذبةً، إغراءْ

أفي مقدور هذا الماءِ

إلا أن يكون

الماءْ؟

---

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص193.

[2] عباس: فن الشعر، ص232.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص131.

إذا امتلأ الزمانُ

بنا

تلاشت

فتنةُ الأسماءْ

فصورة الماء هنا وعجزه عن أن يكون غير الماء، تُساق دليلاً عقليّاً للدفاع ضدّ من ينكرون الحبّ على الشاعر ويسمّونه(وهماً، كذبة، إغراء). وتعجز مثل هذه الصور القياسية عن التأثير في المتلقي تأثيراً شعرياً يتجاوز المعنى النثري.

ومن المزالق المنتشرة، التي تفسد عنصر التكثيف الشديد الأهمية في الصورة الحديثة، **تتابع الصور التي لا تحمل إلا دلالة واحدة**، من أمثلة ذلك قول حسن شهاب الدين في قصيدة "بعض الكواكب للأطفال"[1] التي تتحدث أيضاً عن تجربته مع الشعر:

تفتّحتَ قرب النورِ

في صمتِ وردةٍ

وزدتَ اكتمالاً أن يضمّكَ..

معجمُ

ومشّطتَ شعرَ الماءِ

جسّدتَ ظلّه ملاكاً

وحادثتَ الندى.. وهو أبكمُ

ملأتَ وأفرغتَ الخلودَ

---

[1] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص50.

من اسمِهِ

كجرّةِ غيمٍ صوتها يتهشّمُ

إنّ التصوير هنا يصبح غايةً في حدّ ذاته، وتتالي الصور وتراكمها لا يفيد في إنتاج دلالات جديدة.

ومن العيوب أيضاً ما يحدث من **إفساد القافية للصورة** في كثير من الأحيان، كما في قول نجاح العرسان[1]:

الليلُ

أجلسَ ضفّتيك

على يديهِ

وظلَّ يشربُ

والنهارُ غبي

وإذا نظرنا إلى الصور الشعرية التي ترد في قصيدة الشطرين الحديثة، **على مستوى القصيدة كاملة**، فإنّ ثمة عيوباً أخرى شديدة الخطورة، ولعلّ أهمّها عيبان خطيران هما: تفكك الصور؛ والخلط بين الصور الجديدة والصور التقليدية في القصيدة ذاتها.

أمّا **تفكك الصور** فهو الأشد خطورة وتهديداً لكيان القصيدة، وقد تقدّم القول حول رأي بعض النقاد من أنّ ما كانت تعانيه القصيدة القديمة من تفكك ربما يكون ناتجاً أساساً عن تفكك

[1] العرسان: فرصة للثلج، ص60.

الصور فيها[1]، وللأسف فإنّ كثيراً من القصائد الحديثة المكتوبة بشكل الشطرين ظلت تعاني من هذا العيب بشكل واضح.

من أمثلة هذا التفكك قصيدة نجاح العرسان "فرصة للثلج"[2] وهي قصيدة طويلة تتكون من عشرة مقاطع، تتحدث عن تجربة حب بين رجل(هو الشاعر في الغالب) وامرأة. والقصيدة بشكل عام تبدو مفككة يصعب إيجاد روابط حقيقية بين مقاطعها العشرة– على مستوى القصيدة ككل– أو بين مكوّنات كل مقطع منها على حدة. وسنكتفي– هنا– بإيراد مثال من المقطع التاسع فيها[3]:

مُرّي على جسدي

كأيّ فضيحةٍ

وتهيّئي كالنارِ

للحطبِ

رشّي بهاركِ

فوق أنسجتي

وهشّي ثرثرات النّاي عن قصبي

أسقيك من جمري

وهسهستي مزاج فمٍ

يهدّئ طفلك العصبي[4]

---

[1] راجع ما تقدم في هذا الفصل، ص123.

[2] العرسان: فرصة للثلج، ص45–66.

[3] المرجع نفسه، ص59 وما بعدها.

[4] نلاحظ أنّ الشاعر يستخدم (متفاعلن) في تفعيلة العروض و(متفا) بحذف الوتد في تفعيلة الضرب. وهو استخدام نادر جداً في الكامل الأحذّ، ولعله متأثر في ذلك بشعر التفعيلة.

فنحن في الصورة الأولى إزاء استعارة تمثّل فيها المرأة العنصر الحارق(تهيئي كالنار) والرجل العنصر المحروق(الحطب)، لكنّ هذه الأدوار ما تلبث أن تنقلب فيصبح الرجل حارقاً والمرأة محروقاً(أسقيك من جمري). والمشكلة– هنا– ليست في تبادل الأدوار فهذا ممكن في الشعر وإنّما في عدم نجاح القصيدة في إقناعنا بجدوى هذا التبادل في إثراء التجربة. وتتحول الاستعارة بعد ذلك إلى استعارة مائية تصبح فيها المرأة ساقية:

من بين كلّ الذابلين اخترتِني

وسكبتِ ساقية على تعبي

الليلُ

أجلسَ ضفّتيكِ

على يديهِ

وظلَّ يشربُ

والنهارُ غبي

ولا ينجح الشاعر هنا– أيضاً– بإقناعنا بجدوى هذا التحول في الاستعارة من النار إلى الماء، ويختتم المقطع بتحوّل استعاريّ غريب أيضاً، حين يقول:

كل العيون على غزالكِ

أوترت أملاً

فلم يحذر ولم يُصَبِ

ما زلت قاسية الوصولِ

إلى حدائق نحلتي

برحيقك العربي

ولا ينجح المتلقي أبداً في ربط استعارتي النار والماء السابقتين بالحديث عن الغزال و(حدائق النحلة) أو رحيق المرأة العربي.

أمّا العيب الثاني، أعني **تجاور الصور القديمة المستهلكة سواء أكانت كلاسيكية أم رومانسية والصور الحديثة**، فالأمثلة عليه كثيرة جداً، بل إنّ هذا العيب ربما يَسِمُ كثيراً من القصائد الحديثة المكتوبة في شكل الشطرين، وهو ما يؤكد ما للشكل الشعري ذي التراث الطويل من سطوة على شاعر قصيدة الشطرين المحدث. ومن الأمثلة على القصائد التي يظهر فيها هذا العيب قصيدة "مرثية الناسك الجميل"[1] لأجود مجبل، حيث نجد صوراً حديثة مثل:

على يديك

عصافيرٌ بلا أفقِ

وذي خطاك التي سارت بلا طرقِ

أمّا أنا،

فقد ارتابت بأسئلتي هذي الرمال

على مرأى من الأرقِ

تجاور صوراً مستهلكة، مثل:

يا سامر الشطّ، يا لحناً أكابدهُ

نامت عليه مزاميري

---

[1] مجبل: محتشد بالوطن القليل، ص18.

ولم تفقِ

وإضافة إلى قِدم التصوير في البيت الأخير فإنّ صياغته تذكر أيضاً بصياغة شعراء القصيدة العمودية التقليديين، وبالتحديد تذكر بصياغات محمد مهدي الجواهري في قصيدته "يا دجلة الخير"، إذ يقول[1]:

يا دجلة الخير، يا نبعاً أفارقهُ * على الكراهةِ بين الحينِ والحينِ

والحقيقة أنّ ثمة سمة غريبة في شعر أجود مجبل أنه، حتى حين يبدع صوراً حديثة، كثيراً ما يضعها في قوالب تركيبية قديمة، كما قوله من القصيدة ذاتها:

عشقتُ وجهك يمحوني ويكتبني

ومَن تزرْهُ مياه العشقِ

ينعتقِ

فهو– هنا– يضع الصورة في أسلوب شرطيّ، ويسوقها مساق الحكمة القديمة. أو في قوله من قصيدة " وطن للغيم والذكرى"[2]:

لهم رمادُ بسوساتٍ مسيّجةٍ

بأصدقاء مضوا سهواً

وأعداءِ

..

[1] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، بغداد، دار الحرية، 2008، ص773.

[2] مجبل: يا أبي أيّها الماء، ص42.

ميراثه حشد غرقى

يسهرون على دموع برقٍ

على الأبوابِ بكّاءِ

ففي الصورة الأولى يفصل بين المعطوفين بالجملة الوصفية المعترضة(مضوا سهواً)، وفي الثانية يفصل بين الموصوف وصفته بشبه جملة وصفية(على الأبواب)، وكلا التركيبين تركيب قديم جداً استُخدم منذ الشعر الجاهليّ.

ثانياً، الصورة السينمائية:

تأثر الشعر الحديث بالفنون الحديثة، وكان طبيعياً في عصر أصبحت فيه السينما والتلفزيون جزءاً يومياً من حياة جميع الناس، تساهم بشكل كبير في تشكيل مخيّلتهم وتوجيه ذائقتهم، أن يتأثر الشاعر الحديث بذلك تأثراً كبيراً. وقد حدث تأثر الصورة الشعرية بفن السينما ومفرداته على ثلاث درجات "فهناك الصورة اللقطة، وهناك الصورة المشهد، وهناك المونتاج المتكون من لقطات ومشاهد"[1].

من أمثلة **اللقطات،** قول السياب في قصيدة "أمام باب الله"[2]:

منطرحاً أصيحُ، أنهش الحجارْ:

" أريد أن أموت يا إله! "

فكأننا هنا إزاء لقطة سينمائية كاملة "صوّر فيها الشاعر حالته أو وضعه بالصورة(منطرحاً) والصوت(أصيح)، والحدث الذي يقوم به(أنهش الحجار) والجملة التي ينطقها(أريد أن أموت يا إله) والطريقة التي ينطق بها(أصيح)"[3].

نجد مثل هذه اللقطة في قول الشاعر السوداني محمد عبد الباري(1985-) في قصيدة "بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري"[4]:

تجرجر دنياكَ من شعرها

---

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص136.

[2] ديوان بدر شاكر السياب، ص533.

[3] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص137.

[4] محمد عبد الباري: مرثية النار الأولى الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2013، ص74.

لتذهب عنك بعيداً..

بعيدا

فهنا نشاهد لقطة متخيلة لأبي ذر الغفاري، وهو يمسك بالدنيا من شعرها ويدفعها بعيداً عنه، ويمكننا أن نرى ملامح كلا الاثنين، أبي ذر والدنيا، في ظلال اللقطة.

وقد تتوالى اللقطات لتكوّن **مشهداً**، كما نجد في "القصيدة الشريرة" لنزار قباني التي تصف لقاءً جنسياً بين مثليّتين[1]:

مطرٌ.. مطرٌ.. وصديقتها

معها، ولتشرينَ نُواحُ

والباب تئنّ مفاصلُهُ

ويربد فيه المفتاحُ

شيءٌ بينهما.. يعرفهُ

إثنان.. أنا والمصباحُ

..

الحجرة فوضى.. فحُلِيٌّ

تُرمى، وحريرٌ ينزاحُ

ويغادر زرٌّ عروتَهُ

بفتورٍ، فالليل صباحُ

الذئبة ترضعُ ذئبتها

---

[1] نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ط17، بيروت– باريس، منشورات نزار قباني، 2007، ص164.

ويدٌ تجتاحُ.. وتجتاحُ

فنحن هنا إزاء مشهد كامل تتابع اللقطات فيه، فتبدأ الكاميرا بأخذ لقطة خارجية للحجرة فنرى الجوّ الخارجي الممطر(مطر.. مطر) العاصف(لتشرين نواح، الباب تئنّ مفاصله)، وتتنقل الكاميرا من الخارج للداخل(صديقتها معها، المصباح) ونشاهد أيضاً الراوي الذي يبدو ناظراً خلسة للمرأتين، ثم تتابع اللقطات البصرية لترينا ما يحدث داخل الغرفة بين المرأتين.

مثال آخر على مشهد يحيل إلى الواقع، قول أحمد بخيت في إحدى سداسيات مجموعته ***شهد العزلة***[1]:

رأيتُ شجار أرملةٍ

تغالط بائع الألبانْ

وثقب ردائها المبتلِّ

يجلدُ

جارها الشهوانْ

وطفلاً عاريَ الفخذينِ

يحبو نحوها

بأمانْ

فنحن هنا إزاء مشهد يتكوّن من ثلاث لقطات: في الأولى نرى أرملة تتشاجر مع بائع اللبن، وفي الثانية نرى جار هذه الأرملة وهو ينظر إلى ردائها المثقوب المبتلّ نظرة اشتهاء، وفي الثالث تُسلّط

---

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص45.

الكاميرا على صورةِ ابنها العاري الفخذين وهو يحبو نحو أمّه. العنصر البصريّ هو المسيطر على اللقطات، لكنّ لقطة الشجار تحتوي أيضاً عنصراً صوتيّاً مفترضاً. ونستطيع من تركيب هذه اللقطات جميعها أن نستشفّ ما يوحي به المشهد من قسوة الحياة على أشخاصه جميعاً من الأرملة للجار وحتى الطفل.

وقد يأتي المشهد الشعريّ أحياناً خيالياً يحيلنا إلى عالم شعريّ صرف، كما نجد في قول أجود مجبل في قصيدة "إكليل الحكايات"[1] التي تعيد حكاية شخصية الإمام عليّ بن أبي طالب– كرّم الله وجهه– خيالياً:

وحين أتاك العائدونَ

من السُّدى

وفي حزنك البرّيِّ

حيث توقّفوا

ملأتَ لهم

من لؤلؤ القلبِ أنهراً

وقلتَ لهم:

هذي النهاياتُ فاغرفوا

لأصواتهم شكل المفاتيحِ

ترتمي على أيّ بابٍ

بالطفولةِ يُسرفُ

[1] مجبل: يا أبي أيّها الماء، ص17.

فنحن هنا إزاء مشهد خياليّ، نرى فيه أناساً عائدين من السُّدى(اللاجدوى) مقبلين في لقطة أولى، ثم نراهم يتوقفون عند الإمام عليّ حيث يملأ لهم من لؤلؤ قلبه ويمنحهم النهايات ليغرفوا منها، ونراه وإياهم يتحادثون ويصف المشهد أصواتهم بأنّ لها شكل مفاتيح أبواب الطفولة! وإذا كان المشهد قد يبدو سوريالياً حالماً، فإنّ إيحاءات البهجة(غرْف اللؤلؤ) والطفولة فيه بادية، وهي بهجة صادقة(لؤلؤ القلب) يمنحها الإمام لأولئك الآتين من العبث.

المونتاج

لكنّ الشاعر الحديث لم يكتف باستغلال اللقطة والمشهد في قصيدته، بل حاول في كثير من الأحيان أن يستغلّ الإمكانات السينمائية إلى أقصى مدىً، ويوظّف **المونتاج**، "والمونتاج مصطلح سينمائي يعني توالي عدة لقطات منفصلة عن بعضها، ووصلها عن طريق المزج أو المسح أو طبع اللقطات فوق بعضها، وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو تغيير المكان أو أي تغيير آخر"[1]، والمونتاج في الشعر فيعني "تتابع الصور التي تجسّم مرئيات ومسموعات، وتلاحقها بشكل سريع ومكثف، ولا يمكن أن تعطي كل صورة منها تأثيرها وحدها، بل ينتج التأثير عن مجموع تلك الصور المتلاحقة التي تشكل معاً صورة كلية هي رؤية الشاعر"[2].

والملاحظة الأخيرة شديدة الأهمية، فالفرق بين الصور أو اللقطات أو المشاهد المنفردة وبين المونتاج يكمن في أنّ التأثير الشعريّ في المونتاج يحدث عن مجموع اللقطات، وليس عن كل لقطة منها على حدة. وهذا شبيه بالفرق بين التشبيه التمثيليّ، الذي يكون وجه الشبه فيه(

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص138.
[2] المرجع نفسه، ص138.

منتزعاً من متعدد) بحسب تعبير البلاغيين، وغيره من أنواع التشبيه التي تقوم على تشبيه مفرد بمفرد.

ويسمّي إحسان عباس المونتاج ب"الصورة الطويلة العريضة" وهو المصطلح الذي تتابعه عليه سلمى الجيوسي أحياناً[1]، وتستبدل به مصطلح "الصورة الموسّعة" أحياناً أخرى[2]، وترى الجيوسي أنّ "الصورة الموسّعة" تمثل التجديد الحقيقي في مجال الصورة الذي ساعد عبد الوهاب البيّاتي في إرسائه في الخمسينيات[3]. ولكنّ الباحث يفضّل استخدام مصطلح "المونتاج" كونه مصطلحاً قارّاً في فنّ السينما، وكونه الأصل الذي استمدّ منه الشعراء تجديدهم.

لقد سبق القول إنّ المونتاج يقوم على خلق تتابع بين عدة لقطات و/أو مشاهد منفصلة عن بعضها لإقامة ترابط ما بينها، ومن ثمّ انقسم المونتاج بحسب أسلوب توظيفه إلى خمسة أنواع، هي: المونتاج القائم على الترابط الموضوعي؛ والمونتاج القائم على الترابط الزمني؛ والمونتاج القائم على التماثل؛ والمونتاج القائم على التناقض؛ والمونتاج القائم على التكرار.

أشكال المونتاج:

أ) المونتاج القائم على الترابط الموضوعي:

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص746.

[2] المرجع نفسه، 769.

[3] يمثل الباحثون عادة على هذا النوع من التصوير بقصيدة البياتي "سوق القرية": انظر القصيدة في: البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية الكاملة، ط7، بيروت، دار العودة، 1990 . وانظر تحليلها مثلاً في الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص769؛ فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص141.

ويسمّى أيضاً "مونتاج العلاقات" ويقوم "على تأكيد الترابط بين مدركات ذهنية معينة، بغض النظر عن التواصل بين الزمان والمكان الحقيقيين"[1]. ففي هذا النوع من المونتاج– حين يرد في الشعر– تتوالى اللقطات والمشاهد دون تتابع زمنيّ أو مكانيّ، لتشكل في النهاية– بمجموعها– الرؤية الشعرية الكلية للقصيدة.

من الأمثلة على مونتاج العلاقات نجده في الفقرات التالية من قصيدة "وطن للغيم والذكرى" لأجود مجبل[2]:

1– الليل في جسدي

يسقي خسائرَهُ

2– والأرض تتلو ضحاياها

بأرجائي

3– ودفتري هو هذي الريحُ

أملؤها بقامتي

وأسمّيها بأسمائي

4– عندي خريفٌ بلا مأوى

سأتركهُ على الرصيفِ

يراهُ كلُّ مشّاءِ

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص141.

[2] مجبل: يا أبي أيّها الماء، ص37.

فنحن هنا إزاء أربع لقطات خيالية متتابعة: في اللقطة الأولى، يتجسد لنا الليل في صورة شخص يسقي خسائر الشاعر التي تتجسد في صورة نباتات؛ وفي الثانية، تتجسد الأرض جميعها على صورة شخص يتلو مقاطعاً من الضحايا وهي تفعل ذلك كله داخل ذات الشاعر؛ وفي اللقطة الثالثة، نرى دفتر الشاعر وقد تحوّل ريحاً يملؤها الشاعر بذاته ويسمّيها باسمه؛ أمّا في اللقطة الرابعة، فنرى الخريف وقد تجسّد شخصاً تركه على الرصيف يراه السابلة العابرون.

إنّه من العبث محاولة ربط عناصر هذه اللقطات الجزئية ببعضها، فهي تتوالى دون علاقة زمنية أو مكانية معينة بينها، وإن تكن جميعها تلتقي في دلالة واحدة وإيحاء خاص بالخسارة والفقد، تبدو واضحة أحياناً كما في صورة الليل الذي يسقي الخسائر أو الأرض التي تتلو الضحايا، وشفافة أحياناً كما في صورة الدفتر وقد صار ريحاً، أو الخريف الملقى على الرصيف.

ب) المونتاج القائم على الترابط الزمنيّ:

"ويعني هذا النوع من المونتاج الربط بين حدثين متطورين في نفس الزمن، بينما تتوقف نتيجة أحدهما على الآخر"[1]، ويمثّل فهمي لهذا النوع من المونتاج بالإصحاح السادس من قصيدة أمل دنقل "أغنية الكعكة الحجرية"[2]:

دقت الساعة الخامسةْ

ظهر الجند دائرةً من دروع وخوذات حربْ

ها هم الآن يقتربون رويدا.. رويداً

يجيئون من كل صوبْ

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص144.

[2] أمل دنقل: الأعمال الشعرية، ط3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1987، ص276-277.

والمغنون –في الكعكة الحجرية– ينقبضون

وينفرجون

كنبضة قلب!

يشعلون الحناجرَ

يستدفئون من البرد والظلمة القارسةْ

يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقتربْ

يشبكون أياديهم الغضة البائسةْ

لتصير سياجاً يصدّ الرصاص

الرصاص..

الرصاص..

وآه

تغنّون: "نحن فداؤك يا مصر"

" نحن فداؤ..."

وتسقط حنجرة مخرسةْ

معها يسقط اسمك – يا مصر– في الأرض!

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم.. والصرخات

على الساحة الدامسةْ!

"فالمونتاج هنا قائم على وجود حدثين(ثورة الطلاب + تحرك السلطة للقضاء على ثورتهم) يسيران معاً في لحظة زمنية واحدة(دقت الساعة الخامسة). ويتطور الحدثان، حتى ينتج حدث جديد لأحدهما (إخماد الثورة)"[1].

ولم يعثر الباحث على مثال لهذا النوع من المونتاج في قصيدة الشطرين الحديثة، وإذا كان هذا النوع يتطلب تمثيلاً دراميّاً عالياً، وتجسيداً دقيقاً لحركة الزمن، وموازاة بين حدثين، فإنّ من الخطأ الظنّ بأنّ شكل الشطرين يقف عائقاً دون تحقيقه، بل يبدو أنّ العكس هو الصحيح: فشكل الشطرين يسهّل من إمكانية تجسيد المقابلة بين الحدثين بشكل عام، وإن يكن الوصول بالحدثين إلى نقطة التأزم يبدو أصعب في قالب يقوم على تساوي الأجزاء.

ج) المونتاج القائم على التماثل:

وفي هذا النوع من المونتاج "يقدّم الشاعر حدثين متماثلين، وإن لم تكن هناك علاقة بينهما، وعن طريق التشابه بين الحدثين أو اللقطتين يزداد الإحساس– الذي يحرص الشاعر على إظهاره– عمقاً وكثافة"[2]، ومن أمثلة هذا النوع من المونتاج السداسية التالية من مجموعة ***شهد العزلة***[3]:

1– رأيت زواجَ

عصفور الصّباحِ

بطلقة الصيّادْ

2– ونايا صادقاً

---

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص145.

[2] المرجع نفسه، ص146.

[3] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص70.

كالموتِ

يعزف كذبة الميلادْ

3- وحقلاً بامتداد العمرِ

يشكرُ

منجل الحصّادْ

فنحن هنا إزاء ثلاث لقطات مختلفة: في الأولى، نشاهد لحظة إصابة رصاصة صياد لعصفور في الصباح؛ وفي الثانية، نرى ناياً يعزف معزوفة حزينة لكن في لحظة الميلاد؛ وفي الثالثة، نرى حقلاً يشكر منجلاً يحصده. وما يربط بين اللقطات الثلاث هو العلاقة الضدية القائمة بين كل زوج من عناصرها(العصفور/ الطلقة) و(الموت/ الميلاد) و(الحقل/ المنجل)، وهي العلاقة التي يحوّلها الشاعر من علاقة تناقض إلى علاقة انسجام، فالعلاقة التي يقيمها بين العصفور والطلقة تصبح علاقة زواج؛ وبين الموت والميلاد يقوم الناي بالربط بينهما في إيحاء على قيام الحياة على الخسارة؛ ونرى الحقل يشكر الحصاد. فهذه اللقطات الثلاث تترابط دلالياً في التعبير عن لحظة انسجام بين التناقضات في رؤية الشاعر.

د) المونتاج القائم على التناقض:

ويعني تناقض مضمون لقطة أو مشهد مع مضمون لقطة أو مشهد يليه، بحيث يؤدي التجاور أو التلاحم بين النقيضين، إلى نقل موقف الشاعر أو رؤيته المحددة. وقد نقلنا سابقاً رأي

عز الدين إسماعيل في أنّ المتأمل في الشعر الحديث "يدرك ميزات درامية واضحة يخطئها إذا هو تأمل في معظم الشعر العربي التقليدي"[1]، وأحد عناصر الدراما الأساسية هو التناقض والصراع.

من الأمثلة على هذا النوع من المونتاج هذان المشهدان من قصيدة "المتنبّي.. كون في ملامح كائن" السابقة الذكر لجاسم الصحيِّح[2]، حيث يقول:

1- كمنَ الرُماةُ له وراءَ نبالِهم

كلٌّ يعلّق تهمتين نبلهِ

كمنوا له في القوس.. قوس ظلامهم

2- فافترّ عن سهمٍ يضيءُ بنصلهِ

ما مدّ حبلَ رؤاهُ في أفق الرؤى

إلاّ وألفُ طريدةٍ في حبلهِ

فنحن هنا إزاء مشهدي صيدٍ متناقضين: مشهد حُسّاد المتنبي وكارهيه وقد تربصوا به وكمنوا له ليرموه بسهام تهمهم؛ ومشهد المتنبي نفسه وهو يصطاد طرائد الرؤى دون أدنى جهد منه، فالرؤى الشعرية كانت تقع من ذاتها في حبله وهو لا يفعل سوى أن يظهر نصل سهمه المضيء الذي يشير إلى سنّ قلمه على ما يبدو. والمشهدان في الحقيقة منتزعان من سيرة المتنبي وشعره، فكثرة حساد المتنبي– طيلة حياته– أمر مشهور في سيرته[3] وكثيراً ما ذكره في شعره، وهي ما يقوم على تمثيله المشهد الأول؛ أما المشهد الثاني فيستوحي بيت المتنبي الشهير:

---

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص282.

[2] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص122.

[3] راجع عدداً من الأمثلة على ذلك في: يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، القاهرة، دار المعارف، 1964، ص81، 86، 130، 146 وغيرها.

أنام ملء جفوني عن شواردها * ويسهرُ الخلق جرّاها ويختصمُ[1]

وقد استطاع الشاعر– هنا– أن يؤلّف بين المشهدين المتناقضين ليخلق المفارقة بين ما يهجس به الشاعر العظيم، وبين ما يفكر فيه الناس تجاهه ويفعلونه ضده، وهي ثنائية أساسية تقوم عليها قصيدة الصحيّح إذ يبدو عدم الانسجام بين الفرد والجماعة قدراً لكلا الشاعرين.

هـ) المونتاج القائم على التكرار:

ويعني– ببساطة– تكرار لقطة أو مشهد في عدة مواضع من القصيدة، لتأكيد فكرة محددة أو شعور معيّن فيها، ومن أمثلته قصيدة حسن شهاب الدين "هناك من يشبهني"[2] التي سبق لنا أن حلّلناها في حديثنا عن الصورة البيانيّة، وذكرنا اعتمادها على القناع، والمشهد الذي يتكرر في تلك القصيدة هو المعبّر عنه أولاً بهذا المقطع الذي ترى فيه الذات قرينها:

رأيتُهُ..

كان حزنُ الأرضِ

يتبعُهُ..

والليل ينقشُهُ

في حائط المطرِ

وهو مشهد تتغير بعض أجزائه خلال القصيدة، كما لاحظنا سابقاً، بعد اللقاء بين الذات وقرينها، حيث يتّحدان معاً:

---

[1] البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص84.

[2] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص31.

سألتهُ..

كان حزن الأرضِ

يتبعنا

والليل ينقشنا..

في حائط المطرِ

ثم يغيب القرين عن المشهد بعد تأديته دوره في تمكين الذات من استعادة أشيائها الأولى، مخلّياً المكان للذات لتقوم هي بدوره:

رأيتُهُ..

كان حزنُ الأرضِ

يتبعني..

وبيننا..

حائط المرآةِ..

والمطرِ

ويوضّح التغيّر في عناصر المشهد– في مثل هذا النوع من المونتاج– الخطّ الذي تتطور فيه القصيدة، ويوجّه الدلالة فيها.

الفصل الثالث:

الرمز الشعريّ في قصيدة الشطرين الحديثة

من أبرز الظواهر الفنية في الشعر الحديث– كما يلاحظ عز الدين إسماعيل– الإكثار من استخدام الرمز[1]، و" الرمز هو تعمّد استخدام كلمة أو عبارة لتدلّ على شيء آخر، لا بالتشابه(لأنّ الرمز، على نقيض الاستعارة والتشبيه، يفتقر إلى المشبّه به)، بل بالإيحاء والإشارة"[2].

وفي أدب كل أمة رموز تقليدية ففي الثقافة العربية مثلاً يوجد القمر، والسيف، والهلال، وهذا ما نسمّيه **الرمز العامّ**، لكنّ" الشاعر الرمزيّ لديه رموزه التي تخصّه دون غيره"[3]، وهذا النوع الأخير من **الرمز الخاص** يهدف– أساساً– إلى نقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة[4]، وهو "مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً"[5]، وهو الأكثر إثارة وجدوى في العملية الشعرية، وما يحتاج "قوة ابتكارية فذة"[6].

لكنّ الشاعر الحديث يستخدم كلا النوعين من الرموز، العامّة والخاصّة، ومن ثمّ فقد انتشرت في الشعر الحديث مجموعة من الرموز أصبحت مشتركة بين الشعراء، وباتت جزءاً من الأعراف الشعرية، مثل رمزيْ القرية والمدينة بوصفهما تعبيراً عن "البراءة والكرامة الإنسانية من جهة" و"الاضطهاد والمادية والغربة من جهة أخرى"[7]. ومن الرموز الأخرى التي أصبحت مشاعاً في الشعر الحديث: البحر، والمطر، والريح، وغيرها.

إنّ استخدام الرمز لم يكن غائباً عن الشعر العربيّ قبل تجربة الحداثة، بل لعله أقدم بكثير مما نتخيل، فليس في وسع الباحث اليوم أن يتجاهل جهود الدارسين التي حاولت قراءة أقدم نماذج

---

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص198.
[2] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص781.
[3] المرجع نفسه، 782.
[4] المرجع نفسه، ص781.
[5] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص198.
[6] المرجع نفسه، ص201.
[7] المرجع نفسه، ص217.

الشعر العربيّ– أعني الشعر الجاهليّ– قراءة رمزية[1]. كما أنّ الرمز الشعريّ قد ظهر جليّاً في تجربة الشعراء المتصوّفة كابن عربي وابن الفارض وغيرهما، وقد تأثر بالرمز الصوفيّ– قبل شعر المحدثين– عدد من الشعراء العرب مثل بدوي الجبل وتكثر في شعره رموز الصحراء والنار والماء والسراب[2].

كذلك فإنّ ثمة ميراثاً من القصائد التي تتضمن حكاية رمزية (أليغوريا) في شعر النصف الأول من القرن العشرين، كما نجد لدى فرحات[3] وإيليا أبي ماضي[4]، وبدوي الجبل[5]، وعمر أبي ريشة[6]، وإبراهيم طوقان[7]. كذلك فقد كان للصورة الرمزية عند جبران خليل جبران واستخدامه رموز الغابة والليل والبحر أثر واضح في الشعراء المحدثين[8].

لكنّ الأثر الأكبر كان للمدرسة الرمزية في الشعر، التي بدأت مع شعراء لبنان يوسف غصوب(1894–1972) وأديب مظهر(1898–1928)، ثم بلغت ذروتها لدى سعيد عقل (1912–)، ورغم أنّ الحركة الرمزية "لم تستطع الاندماج في التيار الرئيسي للشعر العربي في عقديْ الثلاثينيات والأربعينيات، بل بقيت حدثاً شعرياً مستقلاً إلى حدّ كبير، يمثّلها قلة من الشعراء. إلا أنّ هذا الوضع تغير في عقد الخمسينيات وأصبح العنصر الرمزيّ في الشعر جزءاً من حركة

---

[1] راجع في هذا الصدد: نصرت عبد الرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، عمان، دار الفكر، 1985 ؛ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت، دار الأندلس، 1980؛ ومراجعات وهب رومية في: وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 207، 1996، ص29–135.

[2] راجع مناقشة الجيوسي لهذا التأثر في: الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص284–285.

[3] المرجع نفسه، ص116.

[4] المرجع نفسه، ص172، 176.

[5] المرجع نفسه، ص286.

[6] المرجع نفسه، ص305.

[7] المرجع نفسه، ص360.

[8] المرجع نفسه، ص143.

جديدة ذات أبعاد واسعة تستوعب مشكلات وجود الإنسان الدقيقة"[1]. ولعله من الممكن القول إنّ الرمزية العربية لعبت في تشكيل الشعر العربي الحديث دوراً مشابهاً– وإن يكن جزئياً– لما لعبته المدرسة الرمزية الغربية في الشعر الغربي الحديث، لكنّ المؤثر الأكبر يبقى هو الشعر الغربيّ الحديث نفسه.

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ ثمة بُعدين أساسيين ينبغي أن يدخلا في تقديرنا عند التعامل مع الرمز وهما: التجربة الشعرية الخاصة، والسياق الخاص[2]، فكما ينبغي على الشاعر أن تتبع رموزه من تجربته الخاصة، كذلك من الواجب عليه حين يستخدم رمزاً جديداً "أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز.. وكذلك الأمر بالنسبة للرموز القديمة، لا بد لبث الحيوية فيها من ورودها في سياق رمزي"[3]. ويصرّ إسماعيل على أنّه يجب عدم النظر إلى الرمز الشعري بوصفه مقابلاً لعقيدة أو فكرة، فعندما يستخدم الشاعر رمز البحر لا معنى لقولنا "إنّ البحر هنا يرمز الخوف أو الرهبة مثلاً، ما لم نتدبر هذا المعنى في السياق الشعري نفسه"[4].

وينقسم الرمز الشعري بحسب منبعه إلى نوعين أساسيين: الرمز الطَّبَعيّ(نسبة إلى الطبيعة)، والرمز التراثي، وسوف نتناولهما فيما يلي بالتفصيل.

[1] الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص505.
[2] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص199.
[3] المرجع نفسه، ص200.
[4] المرجع نفسه، ص198.

أولاً، الرمز الطَّبَعيّ:

وقد ينبع هذا النوع من الرمز البسيط من الطبيعة بمعناها الضيق، وذلك عندما "تنتخب مخيلة الشاعر عنصراً من عناصر، وتحلله، ثم تختار منه الجزئيات التي تلائم تجربة الشاعر، وتركبه من جديد بعد أن تتفاعل تلك الجزئيات مع التجربة مكونة منهما معاً(الجزئيات والتجربة) الرمز الشعريّ"[1]. وقد يُستمدّ هذا النوع– أي الرمز الطبعي– من الواقع الاجتماعي وعناصره ومفرداته[2]، أو من اللاوعي[3].

وينقسم الرمز الطبعيّ– بحسب شكل بنائه– إلى كلّيّ أو جزئيّ، فـ" الرمز الكليّ هو الرمز المحوريّ الذي تدور حوله القصيدة، وتدور في فلكه كل الرموز الجزئية"[4]. ونجد أمثلة له– عند الشعراء المحدثين– في قصيدة "البحار والدرويش"[5] لخليل حاوي، أو "مرّ القطار"[6] لنازك الملائكة، وغيرهما. أما الرمز الجزئيّ "فيكون عبارة عن شذرات متناثرة في القصيدة، تكتسب رمزيتها من السياق الذي ترد فيه"[7].

تقدّم القول حول رمزية المدينة في الشعر الحديث، ورمزيّة القرية في مقابلها، فقد كان الموقف من المدينة أحد المواقف الأساسية في الشعر العربي الحديث، وهو ما جعل رائداً من روّاد نقد هذا الشعر، أعني إحسان عبّاس، يجعله أحد خمسة مواقف تمحور حولها الشعر الحديث حتى

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص220.
[2] المرجع نفسه، ص222.
[3] المرجع نفسه، ص223.
[4] المرجع نفسه، ص228.
[5] خليل حاوي: ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 1993، ص39.
[6] الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ج2 ص60.
[7] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص228.

نهايات سبعينيات القرن الماضي[1]. إنّ رفض المدينة وقيمها كان يمثّل جوهر هذا الموقف، لأسباب عديدة بعضها يؤشر على تأثيرات غربية مصدرها رفض المدينة في الشعر الغربي، وبعضها يعود لانتماء غالبية شعراء الحداثة العرب إلى بيئات قروية كما وضّح عبّاس[2].

ويعبر موقف الرفض الذي يواجه به شعراء الحداثة المدينة عن الإحباطات التي يحسّ بها ساكن المدينة "نتيجة صراع أساسيّ بين القيم: بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحادّ والمحبة الأخوية"[3]، وهكذا أصبحت المدينة في الشعر الحديث رمزاً للفساد والعهر، في مقابل القرية التي أصبحت رمزاً للنقاء والبراءة والهدوء.

وغير بعيد عن هذا السياق تأتي قصيدة "صفحة من أوراق بدوي"[4] للشاعر السعودي محمد الثبيتي لتعكس هذا الموقف الرافض للمدينة، وإن يكن الشّاعر هنا آتياً من الصحراء على عكس الشعراء المحدثين الذين كان غالبيتهم آتين من قرى وبيئات ريفية، وهو ما سيكون له أثره كما سنرى في خلق رمز جديد هو رمز "الصحراء" في مقابل رمز المدينة، والتركيز على قيمة أخرى يختلف فيها ساكنو الصحراء عن قاطني القرى، أعني "الحرية المطلقة" التي تمثل جوهر البداوة، وهي القيمة التي يستهل الشاعر قصيدته بالتأكيد على أنه لن يتنازل عنها:

ماذا تريدين؟ لن أهديكِ راياتي

ولن أمدّ على كفّيك واحاتي

---

[1] انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص89 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص89-90.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] الثبيتي: ديوان محمد الثبيتي، ص203.

إنّ الصراع يبدو منذ البداية صراعاً على "الحرية" بين المدينة التي تحاول أن تسلب الشّاعر إيّاها، والشّاعر الذي يصرّ على عدم التضحية بها. فالصّراع هنا ليس بين هدوء القرية ودَعَتها وصخب المدينة وصرامتها – كما تعوّدنا أن نجد لدى الشعراء الآخرين– وإنّما بين عنفوان الصحراء وقيود المدينة، وهو ما يعكس أصالة الشاعر في تمثيل تجربته الحقيقية، وعدم اتكائه على الموروث الحداثي القريب، وبالتالي يفسر نجاحه في خلق الرمز الشعريّ الخاصّ به.

وإذا كان هذا صحيحاً في المجمل فإنّ الصحراء لا تخلو أيضاً من رومانسية وادعة أحياناً:

هذا بعيري على الأبوابِ منتصبٌ

لم تعشِ عينيه أضواءُ المطاراتِ

وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي

تهدهد العشق في مرعى شويهاتي

لكن القيمة الأكثر تأثيراً وجدلاً تبقى هي قيمة الحرية، وهي التي يؤكّدها الشّاعر بتوحّده مع الحصان، الذي يصبح بدوره رمزاً جزئياً ضمن الرمز الكليّ المتمثل في الصحراء:

أنا حصان قديم فوق غرّتهِ

توزّع الشمسُ أنوار الصّباحاتِ

أنا حصان عصيّ لا يطوّعُهُ

بوح العناقيد أو عطر الهنيهاتِ

والطريف أنّ التعبير ب(لا يطوّعه بوح العناقيد) هو أقرب لرفض الريف من رفض المدينة، فلو كان الشاعر قروياً لما خطر بباله أن ينطق بهذه الجملة، بل لكان بوح العناقيد ممّا يحنّ إليه

ويمتدحه، ولكن لمّا كان الشاعر بدوياً أصيلاً فقد رفض جميع أشكال القيود وتساوت في نظره قيود الريف وقيود المدينة.

إنّ الصحراء تتغلغل في نفس الشّاعر، بحيث لا يستطيع أن يرى نفسه خارج قيمها، وهو ما يتجلى بأروع طريقة في خطابه التالي للمدينة:

يا أنتِ، لو تسكبين البدر في كبدي

أو تشعلين دماء البحر في ذاتي

فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي

ولا عبير الخزامى من عباءاتي

هذي الشقوق التي تختال في قدمي

قصائدٌ صاغها نبض المسافاتِ

وهذه البسمة العطشى على شفتي

نهرٌ من الريح عذريّ الحكاياتِ

إنّ الشاعر في الصورة الأخيرة يجعل النهر من الريح، بدلاً من أنهار القرية وينابيعها، في إشارة لامعة إلى مقدار الحرية التي تحفل بها الصحراء. وهكذا يستطيع أن يقدّم لنا مثالاً فذاً على قصيدة عمودية تقف موقفاً حديثاً وأصيلاً في الوقت ذاته.

أما على صعيد البناء اللغوي فيستفيد الشّاعر من الإمكانيات التقليدية لبيت الشعر العربيّ الذي يقوم– كما ذكرنا سابقاً– على التقابل بين الصدر والعجز، في التعبير عن الموقف المتناقض بين عالمي الصحراء والمدينة. والشاعر يُوفّق في ملاءمة الشكل الشعري مع الموقف الشعري، أو

ما كان يسمّيه(الحالة الشعرية) في مقدّمته النثرية لمجموعته الشعرية الأولى" عاشقة الزمن الوردي" (1982م)[1].

ويحضر رمز المدينة كثيراً في تجربة شعراء الخليج العربيّ، يقول جاسم الصحيّح في قصيدته " لجوء جماليّ"[2] التي يمتزج فيها الاغتراب الوجوديّ بالاغتراب في المدينة:

حتى متى وأنا أشكو غياب (أنا) ؟!

كلّي هناك ولكني أقيم هنا!

وما القصيدة إلا لحظةٌ/ أبدٌ

تأتي لكي نلتقي فيها: أنا وأنا!

هذي المدينة ما زالت تباعدني

عنّي وتزرع فيما بيننا مدنا

مدينةٌ ترتدي الإسمنت قبّعةً

سوداءَ تحجب عن أحلامنا المُزُنا

فالشاعر يحسّ بغربته عن هذه المدينة التي تفصله عن ذاته وأحلامه، ويبدو صراعه معها متصلاً اتصالاً مباشراً بالثورة النفطية التي غيّرت معالم الحياة في الخليج العربيّ، تلك الثورة التي أجبرته على هجر قريته البسيطة، ذاهباً إلى تيه المدينة:

في عتمة الأفق النفطيّ لا قمرٌ

---

[1] يقول الثبيتي في تلك المقدمة المؤرخة في(1400/1/10هـ = 1979/11/30م): " أحببت أن ألقي شيئاً من الضوء على بعض قصائد هذه المجموعة، فهي في مجملها من الشعر العمودي، إلا أنني تعمدت في بعض القصائد المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يرتكز على منح التفعيلة قدراً أكبر من الحرية لتمتدّ وتنحسر حسب ما تمليه (الحالة الشعرية).. ولتتمكن من احتضان التجربة الإنسانية وبلورتها"، انظر: الثبيتي: ديوان محمد الثبيتي، ص218.

[2] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص43.

يغري الموانئ كيما تحضن السفنا

تيهٌ يفرّخ تيهاً.. والمدى شبحٌ

يسير منتعلاً إسفلته الخشنا

وكما هو واضح فإنّ المدينة تصبح رمزاً لمجموعة معقدة من مشاعر النفور والتيه والغربة والقسوة، يحاول الشاعر أن يهرب منها ويلجأ(لجوءاً جمالياً) – على حدّ تعبيره في العنوان– إلى قريته البسيطة:

يا أوّل الماء في الآبار.. خذ بيدي

لسدرةِ المبتدى وانثر عليّ جنى

واعطف على العمر إن أضحتْ فراشتُهُ

جرادةً من حديدٍ تجرح الفننا

..

هل من لجوء جماليّ يلوذ به

من بات في قبضة الفولاذ مرتهنا؟!

لم نأتِ للنخل نستشفي عيادتَهُ

إلا لنبرأ من نفطٍ ألمَّ بنا!

إنّ المدينة هنا تغدو مرضاً، يسعى الشاعر إلى التداوي منه بالعودة إلى الطبيعة البسيطة في القرية. ونلاحظ– هنا– كيف وظف الشاعر مجموعة من الرموز الجزئية لبناء ثنائية الرمزين الكليين(المدينة/ القرية)، وأهمّ هذه الرموز الجزئية الماء والنخل، وهما رمزان يتكرران كثيراً في

شعره، يقول في قصيدة "الوطن بأبجدية ثانية"[1] في مقطع يصف حالة مشابهة من الاغتراب والتيه في المدينة:

وطني.. وما زال الغريبُ بِداخلي

في التيهِ يفتضُّ الدروبَ عذارى!

في أيِّ (بئرٍ) ألتقيكَ، فلم أَزَلْ

في رحلتي أَتَسَقَّطُ الآبارا؟

ذئبُ الحضارةِ كاد يعقرُ ناقتي

ويُسَمِّمُ (العُلَّيقَ) و(الصَّبّارا)

وكأنَّما الصحراءُ تعلنُ موقفاً

ضدِّي فتطلقُ رملَها إعصارا

أُوتِيتُ من عطشِ الجِمالِ حريقةً

ولَبِسْتُ من صبر الخيامِ دِثارا

(أسعَى) إليكَ على عزيمةِ (هاجَرٍ)

وأُحِسُّ قلبيَ (طفلَها) المُنْهارا

فمتى تفيضُ (البئرُ) عنكَ ونلتقي:

ظمآن صادَفَ (زمزماً) فَوّارا؟!

وإذا كانت المدينة في القصيدة السابقة مرضاً ألمّ بالشاعر، فإنّها هنا تغدو ذئباً يعقر ناقته، وسُمّاً يفتك بنباتاته، ونلاحظ هنا العودة إلى رمز الصحراء الكليّ، والاستفادة منه في خلق رموز جزئية

[1] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص176.

كالناقة والعليق والصبّار والجمال والخيام، والنجاح الأكبر يحققه الشاعر في مزاوجته بين الرمز الطبعيّ والرمز التراثيّ- الذي سنتحدث عنه لاحقاً- المتمثل في قصة هاجر وإسماعيل- عليهما السلام- للتعبير عن تجربته الخاصة، ويختار الشاعر بذكاء من قصة هاجر عنصرين يمثّلان تجربته الخاصّة وهما عنصرا السعي(الذي يرمز إلى التيه والضياع)، وزمزم(التي ترمز إلى الخلاص عن طريق الماء) وهو الخلاص المائيّ نفسه الذي وجدناه في قصيدة " لجوء جماليّ" السابقة.

ويكثر استخدام الماء رمزاً لدى الشعراء العراقيين، فلا تكاد تخلو قصيدة من ذكر الماء أو ما يرتبط به كالمطر أو النهر أو الغيم.. إلخ، بل إنّ حضور الماء صريح في عناوين عدد من المجموعات الشعرية، مثل "عمره الماء" لعارف الساعدي، و"يا أبي أيّها الماء" لأجود مجبل، وفي عناوين كثير من القصائد؛ فمثلاً في الديوان الأخير لأجود مجبل تطالعنا عناوين مثل "وطن للغيم والذكرى"[1] و"آخر الماء" [2] و"عتاب النواعير" [3] و"موجز للنهر" [4] و"تفاقمات بحّار"[5] و"يا أبي أيّها الماء"[6]. ولا يختلف الأمر في مجموعات الشعراء العراقيين الآخرين فنجد عناوين مثل "أنهار العطش"[7]- وهي قصيدة طويلة تحتل ثماني عشرة صفحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء يحمل كل جزء منها في عنوانه كلمة النهر- لدى نجاح العرسان، و"مطر"[8] لدى محمد البغدادي، والعنوان ذاته

[1] مجبل: يا أبي أيّها الماء، ص37.
[2] المرجع نفسه، ص91.
[3] المرجع نفسه، ص125.
[4] المرجع نفسه، ص143.
[5] المرجع نفسه، ص179.
[6] المرجع نفسه، ص189.
[7] العرسان: فرصة للثلج، ص74.
[8] محمد البغدادي: ما لم يكن ممكناً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص50.

نجده عند بسام صالح مهدي[1]، و"سحابة من بخار الصوت"[2] و"البس قميص الماء"[3] و"في ذكرى رحيل الماء"[4] لحسين القاصد، وغيرها الكثير من القصائد.

ولعلّ للبيئة الجغرافية في بلاد الرافدين تأثيراً في هذا الاختيار، إضافة إلى ما شحنتْ به تجربة بدر شاكر السيّاب الشعرية المفردات المائية من إيحاءات عاطفية وطقوسية عالية، توارثها الشعراء العراقيون من بعده.

وقد أصبحت مفردة(الماء) في كثير من هذه القصائد مرتبطة مباشرة بمفردة الوطن أو العراق، ففي قصيدة "عمره الماء"[5] لعارف الساعدي، التي تتحدث عن العراق، يصبح الماء مقياساً لعمر حضارة هذا البلد:

وهو يمتدّ موغلا في المرايا

يزرع الماء في شفاه الثواني

وهو ذاك القديم خمسون قرناً

الحضارات والصدى شاهدانِ

عمره عمر كل ذرة رملٍ

في تراب الضمير ظلت تعاني

عمره الماء كلما جفّ فجرٌ

سوف يأتي وعمره الرافدانِ

---

[1] بسام صالح مهدي: التفاتة القمر الأسمر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص183.

[2] حسين القاصد: حديقة الأجوبة: دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص100.

[5] عارف الساعدي: عمره الماء، بغداد، دار نخيل، 2009، ص11.

يا بقايا حضارتي ونخيلي

أنت باقٍ وماء غيرك فانِ

بل إنّ مفردة الماء تصبح مساوية أحياناً لمفردة العراق، ففي قصيدة "آخر الماء"[1] لأجود مجبل، يسافر الشاعر عبر الزمن في تراث العراق الحضاريّ الطويل:

يا آخر الماءِ،

إني ما أزال هنا طفلاً

يجمّع في أحلامه سفناً

لكي يسافر فيها

نحو أزمنةٍ

بها النهارُ

على أولى السهولِ حنا

لأرض عشتار...

ومن الطبيعيّ أن تكون رحلة الشاعر العراقيّ في تراثه رحلة نهرية عبر السفن، ولكنّ رمز "آخر الماء" يتبيّن عبر القصيدة لنكتشف أنه يعبّر عمّا تبقى من العراق– في لحظته التاريخية المأزومة– التي يتفاعل الشاعر بالخروج منها في نهاية القصيدة:

قال الفرات

ودمع الأرض يملؤهُ:

[1] مجبل: يا أبي أيّها الماء، ص91.

يا دجلة القلبِ،

كل الأغنياتِ لنا

حبيبتي،

والنعاس العذب محتفلٌ

سنلتقي فوق حلمٍ

يشبه الوطنا

لكنّ كثرة دوران الماء والمفردات المرتبطة به في الشعر العراقي أوقعت الشاعر أحياناً في استسهال استخدام هذه المفردات، وتأليف استعارات تجريدية مثل(خطايا السحاب)[1] و(ذكريات الماء)[2] و(نوم الماء)[3] و(قلب الماء)[4] وغيرها من الاستعارات التي يصعب على المتلقي أن يجد لها دلالة أو أن تثير لديه إيحاء خاصاً.

من جهة أخرى، كثيراً ما استمرّ الشاعر في ترداد الاستعارات المائية القديمة مثل(الغيم الجريح)[5] و(ماء حياتي)[6] و(رفّ الندى)[7] و(مطر المنيّة)[8]، وهي استعارات فقدت قدرتها على الإيحاء والتأثير.

لكن شاعر الشطرين الحديث كان ينجح أحياناً في ابتكار رموزه الخاصة، ففي قصيدته "طلل" يبتكر الشاعر العراقي محمد البغدادي رمز الطلل ليعبّر عن مشاعر معقدة تجمعها خيبة

---

[1] العرسان: فرصة للثلج، ص75.

[2] الساعدي: عمره الماء، ص28.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] المرجع نفسه، ص33.

[5] العرسان: فرصة للثلج، ص32.

[6] المرجع نفسه، ص92.

[7] المرجع نفسه، ص100.

[8] المرجع نفسه، ص108.

الأمل، وإذا كان الطلل قد اكتسب هذه الرمزية من ميراثه في الشعر القديم، فإنّ البغدادي ينجح في أن يضيف لهذا الرمز القديم رمزية خاصة تتولد من السياق الخاص المتصل بتجربته[1]:

تَقولُ لي

نَاقَتي الخرساءُ

وَالسُّبُلُ:

يَبدو الطَّريقُ طويلاً

حينَ لا نَصِلُ!!

ماشِينَ

نِحمِلُ بَعضاً...

كُلُّ قافِلَةٍ إلى مَدىً..

ومَدانا الشَّاخصُ الأجلُ!

مَرَّتْ بِنا لَيلَةٌ أخرى

وَمَرَّ بِنا

كابُوسُها

وَطَوانا

هَاجِسٌ ثَمِلُ

وَمَنْ إليها قَطعْنا العُمرَ

نَحسَبُها مَدينَةً

فاجأتْنا أنَّها

[1] البغدادي: ما لم يكن ممكنا، ص60.

طَلَلُ!!

فالشاعر هنا– على عكس الشاعر القديم– لا يبدأ قصيدته من الطلل، وإنما ينتهي إليه. إنه يصوّر رحلة قوافل إلى مدينة، ويصوّر ما تلاقيه هذه القوافل وركّابها من معاناة في طريقهم، ليفاجؤوا في النهاية بأنْ لا مدينة في انتظارهم وإنما طلل.

من القصائد الأخرى التي نجد فيها رمزاً مبتكراً قصيدة "بوّابة الرّيح"[1] لمحمد الثبيتي من المجموعة التي تحمل العنوان ذاته(2009)، وهي قصيدة لاقت شهرة كبيرة بين القرّاء والشعراء، ورغم ذلك فقد أخفق كثير من الباحثين في تقدير قيمتها الحقيقية، ونظروا إليها على أنها قصيدة رومانسية النزعة، الريح فيها "متصلة الدلالة بالرغبة التي تؤشر على الشوق إلى فاتنته، فشعره وحي منها وحُلُم بها. ولا شك أن الليل السائل هنا عن بوابة الريح هو مسافة البعد عنها"[2]، ولعل الثبيتي قد كان واعياً لشفافية الرمز في القصيدة وخفائه حين قال فيها:

والليل يعجب مني ثم يسألني:

بوّابة الريح! ما بوّابة الريحِ؟!

ولكنه نفسه كان قد كشف الرمز مسبقاً في قصيدة تفعيلة سابقة له بعنوان "البابليّ"[3] كانت تتحدّث عن الشّاعر الذي:

تجرّع كأس النبوءةِ

أوقدَ ليلاً من الضّوءِ،

[1] الثبيتي: ديوان محمد الثبيتي، ص299.

[2] صالح زياد: بينيات الصمت وبوابة الريح، جريدة الجزيرة ع 317، 2010/07/01.

[3] ديوان الثبيتي، ص81.

غادر نعليه مرتحلاً في عيون المدينةِ

طاف بداخلها ألف عامٍ

وأخرج أحشاءها للكلابْ

ثم انتهى به الأمر أخيراً إلى أن سُجّيَ و:

تدلّى من الشجر المرّ.. ثم استوى

عند بوابة الريحِ

أجهشَ:

بوّابة الريحِ

بوّابة الريحِ

بوّابة الريح..

إنّ(بوّابة الريح) في السياقين هي القصيدة، بوابة القلق الدائم، وهو ما تشي به المفردات المبثوثة في ثنايا القصيدة مثل(القافية، التسبيح، الوحي، الآيات، الحلم، القصائد، والقلق)، وما سيتبيّن من سياق التحليل على نحو أكثر جلاء.

تبدأ القصيدة بقول الشاعر:

مضى شراعي بما لا تشتهي ريحي

وفاتني الفجر إذ طالت تراويحي

والشاعر– في صدر البيت– يتناصّ تناصّاً معكوساً مع شطر المتنبي المشهور(تجري الرياح بما لا تشتهي السفن)[1]، فالريح– هنا– هي التي تشتهي أن تجري السفينة على ما يناسبها، ويشير هذا التغيير الذكي إلى نقيض ما يريده المتنبي: لقد كان المتنبي يعبر عن أسف البعض(أو الفرد) من أنّ رغبته لا تتحقق بسبب القدر(أو المجموع)، بينما يعبّر الثبيتي عن أسف المجموع لعدم تحقق رغبتهم في الفرد. والمجموع هنا يمثّل المجتمع(الريح) الذي استنكر مُضيّ الفرد(الشّراع) على غير وجهته. وهذا المعنى يؤكده عجز البيت فقد فاتت الشاعر صلاة الفجر(وترمز صلاة الفجر إلى الفرض الواجب على الجميع) بسبب انشغاله بصلاة التراويح(التي ترمز إلى النافلة التي هي خيار فردي).

إنّ الشاعر ينجح– هنا– في التعبير من خلال بيئته الثقافية الدينية ورموزها والشعرية الموروثة عن موقف مناقض تماماً لهذه البيئة، وهو ما يتابعه في الأبيات التالية:

أبحرتُ تهوي إلى الأعماق قافيتي

ويرتقي في حبال النور تسبيحي

مزمّل في ثياب النور منتبذٌ

تلقاء مكّة أتلو آية الروحِ

إنّ استعمال الرمز الديني هنا، واستيحاء قصة بدء الوحي مع الرسول محمد– صلى الله عليه وسلّم– في غار حراء وتحنّثه فيه قبل ذلك وانقطاعه للتأمّل، للتعبير عن إخلاص الشاعر لقصيدته وتوقه لها(الوحي)، يبدو موفقاً جداً، وهو ليس غريباً على الشعريّة العربية بالعموم، فوصف

[1] البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص366.

الشاعر بالنّبيّ مشهور متداول سواء لدى الشعراء الرومانسيين أو الحداثيين، نجده مبكّراً عند أحمد زكي أبي شادي[1]، وعلي محمود طه[2] وغيرهما.

وإذا كان هناك مَن يستغرب انقطاع الشاعر للشعر وتعبّده في محرابه، ولا يفهم قلق الإبداع، فإنّ الشاعر يردّ عليه بموقف قدَريّ يشي بحتميّة الرضوخ لقوى الإبداع:

والليل يعجب مني ثم يسألني:

بوّابة الريح! ما بوّابة الريحِ؟!

إليكَ عنّي فشِعري وحيُ فاتنتي

فهْيَ التي تبتلي وهْيَ التي تُوحِي

وهي التي أطلقتني في الكرى حلماً

حتّى عبرتُ لها حلمَ المصابيحِ

والفاتنة هنا ترمز إلى القصيدة، ووحيها هو الشعر ذاته، والشاعر أمامها لا خيار بيده في ترك وظيفته القلقة مهما تكن معاناته معها:

ما جرّدت مقلتاها غير سيف دمي

وما على ثغرها إلا تباريحي

وهو ينقاد لها ثقةً منه في وعد آتٍ[3]:

وما تيممتُ شمساً غير صادقة

---

[1] أحمد زكي أبو شادي: الشفق الباكي، المطبعة السلفية، القاهرة، 1926: ص43.

[2] طه: ديوان علي محمود طه، ص38. وانظر ما تقدم ص91.

[3] نجد حديثاً مشابهاً لدى الشاعر عن الوعد الآتي، في قصيدة " فارس الوعد" انظر: الثبيتي: ديوان محمد الثبيتي، ص199.

ولا طرقت سماءً غير مفتوحِ

قصائدي أينما ينتابني قلقي

ومنزلي حيثما ألقي مفاتيحي

إنّ التركيز على القلق الإبداعي ومحاولة التجاوز الدائم تقع في لبّ تجربة الشاعر الحديث عموماً، والثبيتي مسكون بالتخطي والتجاوز سواء أعجب هذا المجتمع ورموزه أم لم يعجبه وهو ما يؤكده تساؤله الذي لا يخلو من سخرية في البيت الأخير:

فأيّ قوْليَّ أحلى عند سيّدتي:

ما قلتُ للنخل أم ما قلتُ للشيحِ؟!

فالنخل– هنا– هو رمز المجتمع القوي الذي يعجب الجميع امتداحه والتغني به، أما الشيح فهو رمز الهامش الذي يحاول المجتمع التغاضي عنه ولا يعجبه مدحه أو حتى ذكره، ولكنّ الشاعر يساوي بينهما في سؤاله لسيدته/ القصيدة عن أيّهما أجمل في نظرها: شعره في النخل أم شعره في الشيح!

لقد نجح الشاعر في القصيدة، لا في خلق رمز شعريّ كليّ للقصيدة هو(بوّابة الريح) فحسب، وإنما في انتزاع رموز جزئية عديدة من بيئتيه الطبيعية والثقافية، وإقامة علاقات حية بينها، ومعظمها رموز ظهرت على شكل ثنائيات ضدية (الشراع/ الريح، الفجر/ التراويح، النخل/ الشيح) لتعكس حدة الصراع الذي تمثله تجربة القصيدة بين الفرد والمجتمع.

في قصيدته "ما لم يقله الرسام"[1] يقدّم لنا الشاعر العراقي عارف الساعدي رمزاً شعرياً آخر مبتكراً هو رمز الرسّام. تبدأ قصيدة الساعدي بداية مفاجئة يقول فيها الرسّام:

---

[1] الساعدي: عمره الماء، ص7.

رسمتُ غيماً ولم أرسمْ له مطرا

لكنَّه كسّر اللوحاتِ وانهمرا

وفزَّز الماءُ طيناً كان مختبئاً

في لوحتي ناطراً في صمته المطرا

وكان في الطين حلْمٌ لو منحتُ له

وقتاً نديّاً لكانت لوحتي شجرا

إنّ القصيدة تبدأ من لحظة غريبة، تتمرد فيها اللوحة على رسّامها، فبرغم أنّ الرسام رسمَ غيماً دون مطر في لوحته فإنّ المطر يكسر اللوحة وينهمر، ويشقّق طيناً(هو الآخر لم يكن موجوداً في اللوحة التي رسمها الرسام) كان بانتظار انهماره، وفي هذا الطين كان ثمة حلمٌ يمكن أن يصبح شجراً لو منحه الرسّام فرصة لذلك. ولكن لمَ لم يفعل الرسام ذلك؟ تجيبنا الأبيات اللاحقة:

لكنَّه اختلطت ألوانُنا فإذا

هذا الرماديّ ليلاً يصبغ الفقرا

لا لونَ في اللون كانت لوحتي وطني

وكنتُ أمتدُّ في أحلامه حذرا

فالرسّام قد جعل لوحته رمادية لا لون فيها، لأن لوحته تمثّل وطنه الذي لا يستطيع أن يطلق العنان فيه لأحلامه، فهو حذرٌ حتى في خياله. لكنّ حذره– إن كان يمنعه من رسم وطن جميل– فإنه لا يمنع الوطن الجميل أن "ينرسم" وحده كما يشاء، فها هما نهران يتمردان أيضاً على ريشة الرسام ويجبرانها أن تعبر أطر اللوحات المحددة وترسم وطناً وقرىً:

نـهران طفلان مرَّ اللونُ فوقهما

فرفرفا واستراحا بعدها كبرا

وسافرا ما استطعتُ الآن مسكَ يدي

فإذ بنا نعبرُ اللوحاتِ والأُطرا

مسافرون وإذ لا شيء يوقفنا

وخلفنا أنـهرٌ مخبولةٌ وقرى

والرسام– بعد أن ينتبه إلى ما رسمته ريشته من وطن جميل– يعود مرة أخرى ليلتفت إلى وطنه الحقيقيّ، فيجد هذا الوطن صوفيّاً متقشفاً قد حملت أشجاره أحجاراً بدل ثمارها:

يا لوحة الوطن الصوفيِّ، مَنْ رَسَمَ

المعنى وحمّل أشجار الصِبا حجرا؟

ومن ثمّ يقع الرسّام في المسافة الباردة الفاصلة بين الفنّ والواقع، فنجده تارة يتباطأ عن رسم لوحة لا تمثل الواقع، ويرفض أن يرضى برسم جميل والواقع قبيح:

ومَنْ تلكأ في الألوان وارتبكت

سماؤه فأراق اللون واختصرا؟

إذ ليس من قمرٍ في الرسم منشتلٍ

فكيف أرضى برسمٍ ناقصٍ قمرا

ونلقى الرسام تارة أخرى ينسى واقعه القبيح ويعود ثانية لرسم عالم جميل مناقض لما يعيشه:

ينسى ويرسم والدنيا تدور به

وظلَّ يرسمُ عمْراً يأكل العُمُرا

لا بيتَ تسكنُه ألوانُ لوحتهِ

ولا مراسيَ حتى يُطفِئ السفرا

..

هذا الذي ابتكر الإنسان من تعبٍ

وكان يزداد حزناً كلّما ابتكرا

والفنان حريص كل الحرص أن يعوّض في لوحاته فقر واقع بلده وبؤسه، والتحدي الذي يقف أمامه هو هل يستطيع أن يخلق النقيض الجماليّ في لوحاته ويرسم بلداً جميلاً:

وكان يرسم بلداناً ينام بها

لأنَّ لوحته مملوءةٌ ضجرا

أطفالها لم يناموا منذ أنْ رُسموا

فهل سيرسم نوماً مشبعاً وكرى؟

وهل سيرسمُ أُمَّاً حضنها وطنٌ

ينام في دفئه من أدمن السهرا؟

أُمّاً تفيض مواويلاً وأدعيةً

وحين تنعى وتبكي يشبع الفقرا

وحين ينجح الفنان في رسم بلدان جميلة معافاة في لوحاته، تبلغ ذروة التناقض بين الرسام وفنّه بأن يشعر الفنان بكره لوحاته الجميلة، بل إنّ الرسام حين ينظر للبلدان الجميلة التي رسمها وأهلها الفرحين يحسدهم ويبدأ بشتمهم لأنّه– وبلده– عاجزان أن يعيشا في الواقع معيشة سكّان لوحاته:

وكان يرسم بلداناً ويحسدها

وكان يشتمُ أهليها إذا نظرا

لأنَّه رشَّ ريفاً فوق ضحكتهم

وكان يرسم طيناً مورقاً صورا

وفي النهاية يقف الرسام وحيداً أمام لوحته ينظر للبشر الفرحين داخلها، منتظراً فرصة لا تأتي لمشاركته مخلوقاته الفرح والرضا:

الكلُّ يدخل من أبواب لوحتهِ

إلاّه ظلَّ على الأبواب منتظرا

لقد نجح الشاعر في هذه القصيدة في خلق رمز خاص به، رمز(الرسّام)، ليعبّر عن مجموعة معقدة من الأفكار والمشاعر التي تنشأ في نفس الفنّان نتيجة للتناقض بين الفنّ والواقع، أو بين المثال والواقع فالفنّ عمل ينتمي لعالم المثال. ولطالما كان هذا التناقض باعثاً على اختراع الرموز في تاريخ الآداب، كما نجد في ***بجماليون*** برنارد شو[1] وتوفيق الحكيم[2]، و"تمثال" علي محمود طه[3].

---

[1] جورج برنارد شو: بيجماليون، ترجمة جرجس الرشيدي، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967.

[2] توفيق الحكيم: بجماليون، القاهرة، مكتبة الآداب، 1942.

[3] طه: ديوان علي محمود طه، ص313.

ثانياً، الرمز التراثي:

عندما قصد إحسان عباس إلى أن يحدد أهمّ الاتجاهات التي برزت في الشعر الحديث، في دراسته القيّمة ***اتجاهات الشعر العربي المعاصر***(1978)، وجد أنّ هذه الاتجاهات يمكن تبيّنها عن طريق خمسة معالم أساسية، سمّاها مواقف، وهي: الموقف من الزمن، والموقف من المدينة، والموقف من التراث، والموقف من الحب، والموقف من المجتمع. وبعد أن عرض عباس للموقفين الأوّليْن من الزمن والمدينة استهلّ حديثه عن الموقف الثالث بالتأكيد على أنه "في موقف الشاعر من التراث، تتضح معالم الثورة، ومن ثم الحداثة– بأكثر مما تتضح في موقفه من الزمن أو من المدينة"[1]، موضحاً أنّ الثورة الأهمّ– برأيه– في الشعر الحديث بدأت عندما "أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث– ومن ثم بالماضي والتاريخ" حيث أصبح الشاعر "على أبواب ثورة جديدة تشكك في مدى أهمية ما حققته الثورة على الشكل"[2].

وتأتي أهمية هذا الموقف من أنّ فكرة الحداثة نفسها مبنية على علاقةٍ ما بما سبقها، فلا معنى لقولنا إنّ هذا الشيء(حديث) إن لم يسبقه(قديم)، ولا يفهم معنى(حداثة) شيء إلا بإقامة تصوّر ما عن علاقة هذا الشيء بماضيه السابق عليه "فأنت لكي تكون عصرياً لا بدّ أن تحدد موقفك من التراث، كما أنك لا تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة"[3].

وإذا كان يبدو للبعض أنّ ارتباط حركة الشعر الحديث بالتراث أقل من ارتباط حركات سبقتها– مثل حركة الإحياء– بالتراث، فإنّ عز الدين إسماعيل يرى– على العكس تماماً– أنّ تلك

---

[1] عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص9.

الحركة– أي حركة الإحياء– كانت "تمثل نوعاً من الردة إلى الماضي للامتداد منه إلى الحاضر"[1]، وأننا لا نستطيع أن نقول إنها "قد فجرت أي طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي، وإنما هي قد أعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس. ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً"[2]. أما الشعراء المحدثون فإنّهم– وإن انفصلوا عن هذا التراث– لم "يبتروا صلاتهم المعنوية التي تربطهم به وبالتراث بعامة. إنهم إذن قد انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكّنهم من رؤيته رؤية أصدق وتمثّله تمثّلاً أعمق"[3].

ولقد كان لإليوت وآرائه في أهمية الإفادة من التراث أثر كبير في الشاعر العربي الحديث[4]، خصوصاً في توظيف الأسطورة، وقد وظف الشعراء المحدثون– خصوصاً في جيليْ الخمسينيات والستينيات– الأسطورة على نحو يفوق توظيفهم التراث العربيّ، حتّى رأى بعض النقّاد أنّ الطابع الذي يميّز الشعر الحديث– في جملته– عن الشعر القديم– في جملته– هو الطابع الأسطوريّ[5]، غير أنّ شعراء الشطرين المحدثين لا يُبدون حماسة كبيرة لتوظيف الأساطير القديمة، فباستثناء إشارات عابرة يستخدمها الشاعر– في سياق بيانيّ– كقول جاسم الصحيّح في قصيدته "ما وراء حنجرة المغني"[6]:

خُوص الأساطير لا أنفكّ أجمعهُ

حتّى يعشّش (فينيقٌ) بذاكرتي

---

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص3.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص27–28.

[4] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص239.

[5] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص233.

[6] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص88.

لا نكاد نجد أيّ اهتمام جديّ بتوظيف الأسطورة، ولعل ذلك راجع إلى عدة أسباب، منها: النزعة العروبية والإسلامية الواضحة لدى معظم شعراء الشطرين مما صرفهم عن الاهتمام بأساطير الحضارات القديمة؛ كذلك انتقال شعراء التفعيلة– منذ جيل السبعينيات وخصوصاً أمل دنقل– إلى توظيف الموروث العربيّ والإسلاميّ أكثر من الأسطوريّ في أشعارهم.

لقد أصبح التراث– في قصيدة الشطرين المحدثة– مقتصراً على الموروث العربيّ والإسلاميّ، سواء البعيد أو القريب، وتنوّعت مصادره بين "القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية"[1]، وقد استخدم شاعر الشطرين هذه المصادر جميعها، وكانت حاضرة لديه حضوراً واضحاً، يتراوح بين الاستخدام الذي لا يزيد عن الاقتباس أو الإشارة على نحو يشبه ما كان موجوداً في الشعر القديم، وبين الاستخدام الذي يوظف فيه الموروث ويندغم في التجربة الخاصة للشاعر. وسوف نقف فيما يأتي عند الطرائق التي اتبعها الشعراء في توظيف التراث.

[1] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص30.

طرائق توظيف التراث[1]:

الطريقة الأولى: التوظيف الطردي والتوظيف العكسي:

ويقصد بالتوظيف الطردي "استخدام الرمز التراثي كما هو بصفاته التي عرف بها في التاريخ، فالحجّاج– مثلاً– عرف بالبطش، فإذا دار الشاعر الذي يوظف رمز الحجّاج في هذا الفلك فهو بتوظيفه الطرديّ يسير مع الشخصية التراثية سيراً متوازياً. أما إذا عكس الشاعر حدثاً معيناً أو مغزى موقف ما، فإن توظيفه هذا توظيف عكسي"[2].

وأمثلة **التوظيف الطرديّ** كثيرة جداً، منها قول الشاعر السوداني محمد عبد الباري(1985–) في قصيدته "التماس أخير"[3]:

خذيني لعينيكِ

أخلع حزني

أنا القادم الآن من كربلاءْ

فتوظيف كربلاء هنا لا يخرج بها عن دلالة الحزن المرتبطة بها تاريخياً، وكذلك الأمر في قول الشاعر في قصيدة "خاتمة لفاتحة الطريق"[4]:

يقول لي عمر الخيّام في ثقةٍ:

بغير خمرتك السوداء لا تثقِ!

[1] اعتمدنا في هذه التقسيمات على فهمي، انظر: فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص275–291.

[2] المرجع نفسه، ص275–276.

[3] عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص35.

[4] المرجع نفسه، ص85.

تقول لي جبّة الحلاّج:

يا ولدي

رأى المحبُّ جلال الله حين شقي!

فإنّ صورة عمر الخيام كما يقدمها البيت لا تختلف عن صورته التاريخية المعروفة من الشك والحيرة والتعلق بالخمر، كذلك تبدو حكمة الحلاج دائرة في فلك تجربة الحلاج المعروفة وشقائه بسبب حبه الإلهي حتى الصلب.

وشبيه بذلك قول أجود مجبل في قصيدته "وطن للغيم والذكرى"[1]:

لهم رمادُ بسوساتٍ مسيَّجةٍ

بأصدقاء مضوْا سهواً

وأعداءِ

فإنّ البسوسات هنا تأتي إشارة إلى حرب(البسوس) الشهيرة، وهي تشير– في سياق القصيدة– إلى الحروب التي تتالت على العراق.

وكثيراً ما ترد المفردات التراثية– لدى شاعر الشطرين الحديث– في سياق التعداد فتفقد قدرتها على الإيحاء، مثل قول أجود مجبل في قصيدة "ترنيمة الأفق النفيس"[2] التي يقدم لها بإهدائها "إلى د. مصطفى جمال الدين شاعراً وبلاداً"[3]:

أورٌ هنا

---

[1] مجبل: يا أبي أيها الماء، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص: 47.

[3] السيد مصطفى جمال الدين(1927– 1996) أكاديمي وشاعر وسياسي عراقي. للمزيد عن حياته وشعره انظر: عبد الله فيصل آل ربح: شعر مصطفى جمال الدين دراسة فنية، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2006.

وخطى الخليل وحزنهُ

لججٌ من الأسرار يصعب خوضها

... وهنا العيون السومريةُ

عذبةً فتحت على الدنيا..

فمن سيغضُّها

فمن الواضح ألا علاقة بين(أور) وإبراهيم(الخليل) و(العيون السومرية) سوى اشتراكها في الوجود التاريخي على أرض العراق، وهو ما لا يشكل مبرراً فنياً لاجتماعها في فقرة شعرية واحدة.

وقريب منه قول محمد علاء الدين عبد المولى[1]:

فيستيقظُ "الحجَّاج" قاطفاً الذُّرى

ويستنطقُ "المأمونُ "قبر" رشيدها"

وقوله:

مزجتُ بخمرة الرّؤيا جدودي

وقلتُ بأفقهم يعلو جبيني

فـ(طرفة) و(ابن هانئ) باركاني

و(قيسٌ) فضَّ لي ختمَ الجنونِ

و(إبن أبي ربيعة) قد سقَّاني

بخيمة عشقِهِ عسلَ المجُونِ

---

[1] محمد علاء الدين عبد المولى: أقلّ فرحاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص67.

وكثيراً ما يبني شاعر الشطرين الحديث قصيدته على شخصية تراثية أو حدث تاريخي، فيعيد إنتاج الشخصية أو الحدث دون أن يتجاوز صفاتهما ودلالاتهما المعروفة. من أمثلة ذلك قصيدة محمد عبد الباري "بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري"[1] التي يبدأها بقوله:

وحيداً كما السيفِ

تمشي وحيدا

يضيف اغترابك للبيد.. بيدا

لأنك تكبر خلف الحدودِ

تسمّيكَ

كلّ المنافي شريدا

فهذا المطلع يستلهم ما روي "أنّ أبا ذرّ – رضي الله عنه– تأخّر في الركب في غزوة تبوك بسبب ضعف جمله، فلمّا أبطأ عليه أخذ متاعه فجعله على ظهره ومشى حتى لحق بالركب، فقال– النبي صلى الله عليه وسلم–: رحم الله أبا ذرّ يمشي وحده ويموت وحده ويبعث وحده"[2]، أمّا ملامح شخصيته– كما ترد في القصيدة– فتدور حول الزهد ومعنى الأثر المرويّ عنه: "عجبت لمن لم يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه"[3]، يقول الشاعر:

تصلّي على الجمر

حين تصلّي

---

[1] عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص73.

[2] أبو الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، القاهرة، دار هجر ، 2008، ج12 ص222.

[3] المرجع نفسه، ج12 ص222.

يعلّمك الجمر ألا تحيدا

تربّي الزلازل في

راحتيكَ

فيا جهلَ من يرتجي

أن تميدا

تجرجر دنياكَ من شعرها

لتذهب عنك بعيداً..

بعيدا

إنّ ما يفعله الشاعر هنا إنّما هو محاولة لتجسيد المعنى في صور شعرية جديدة مثل(تربّي الزلازل في راحتيك) لتمثيل الدلالة القديمة ذاتها، والشاعر يبعث بقصيدته/ بريده إلى أبي ذر ليحدثه عن الحال المعاصر، وليبرز من خلال هذا البريد التناقض بين الحالين:

تعال لأيامنا مرةً

ترى الماءَ

كيف استحال صديدا

... وسوف ترى:

كيف صرنا نصلّي

على ذهب الأمراء عبيدا!

والأمثلة على مثل هذا النوع من القصائد التي توظف الرمز التراثي توظيفاً طردياً كثيرة جداً، وليس من غرضنا هنا إحصاؤها.

أما **التوظيف العكسيّ** فأكثر ندرةً في قصائد الشعراء، وإن كان أكثر قدرة على إثراء النصّ، كونه يحتوي عنصراً مهماً من عناصر الشعرية، أعني الإدهاش وخرق المتوقع، وكونه يصهر الموروث في أتون التجربة الخاصة للشاعر، ومن الأمثلة عليه قول حسن شهاب الدين في ختام قصيدته "أبجدية المصباح"[1] التي تدور حول تجربة الاغتراب:

فصغتُ للوقتِ خلف البابِ

عزلتَهُ

وقلتُ:

لا يأتِني من هدهدٍ نبأُ

لي ثلةٌ من خراف اليأسِ.. أتبعها

إلى ممالكَ..

لا تدري بها سبأُ

مدائني.. خلف هذا البوح

شاسعةٌ

وعرش صمتي..

عليه الآن أتكئُ

فالشاعر يتّحد بشخصية الملك سليمان– عليه السلام– ولكنه يغير فيها، وفي أحداث قصته– كما وردت في القرآن الكريم– لكي تتناسب وتجربته الخاصة: ففي حين أنّ سليمان في القصة القرآنية حريص على أن يعرف أخبار العالم التي يأتيه بها الهدهد (وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ

[1] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص18.

أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ * لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَاباً شَدِيداً أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ * فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ) [سورة النمل: 20-22] نجد الشاعر- على النقيض تماماً- لا يريد أن يأتيه الهدهد بأي نبأ. وهو تحوير مناسب لتجربة القصيدة المتمثلة في اغتراب الشاعر عمن حوله، وهو ما تؤكده الجملة التالية (لي ثلة من خراف اليأس أتبعها)، فبدلاً من الملك والسلطان اللذين كانا لسليمان نجد الشاعر يكتفي بأن يكون راعياً لخراف اليأس، وربما يستدعي ذكر الخِراف- هنا- قصة داود- عليه السلام- أبي سليمان مع الخيل الجياد، فخراف اليأس تصبح نقيضاً لخيول المُلك في القصة القرآنية.

وإذا كان سليمان- كما تحدثنا قصة قرآنية أخرى- قد توفي وهو متكئ على عصاه (فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ المَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي العَذَابِ المُهِينِ)[1] [سورة سبأ: 14] فإنّ الشاعر ينتهي النهاية ذاتها متكئاً لكنْ على عرش من الصمت.

إنّ الشاعر ينجح في إعادة خلق الرمز التراثيّ، وتكوينه- مرة أخرى- بما يناسب تجربته الخاصة، فتصبح التجربة هي مرجعية النص ومكوناته جميعاً، بدلاً من أن يكون الرمز مرجعية تفرض على العناصر الأخرى الدوران في فلكها.

---

[1] ورد في تفسير الطبري: "حدثني يونس قال: أخبرنا ابن وهب قال: قال ابن زيد في قوله (ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته) قال: قال سليمان لملك الموت: يا ملكَ الموت، إذا أُمرت بي فأعلمْني، قال: فأتاه فقال: يا سليمان قد أُمرت بك، قد بقيت لك سويعة. فدعا الشياطين فبنوا عليه صرحاً من قوارير، ليس له باب فقام يصلي واتكأ على عصاه. قال: فدخل عليه ملك الموت فقبض روحه وهو متكئ على عصاه" . انظر: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، بيروت، دار الفكر، 1993، ج22 ص89.

وشبيه بصنيع شهاب الدين، ما فعله الشاعر جاسم الصحيّح في قصيدته " لجوء جماليّ"[1] عندما استخدم رمز الهدهد استخداماً معاكساً للاستخدام القرآني، فإذا كان الهدهد– في السياق القرآنيّ– رمزاً للمعرفة وتقصّي الأنباء، فإنّه يصبح في القصيدة رمزاً للضياع والتيه:

و(هدهدُ) الوقت إن حمّلته (نبأً)

صوب (الشآمِ) تولّى يقصد (اليَمَنا)!

وهو تغيير ناجح أيضاً لانسجامه مع تجربة القصيدة التي تتمحور حول التيه والاغتراب كما سبق لنا القول[2].

وجاسم الصحيّح من أكثر الشعراء وَلوعاً بإعادة تكوين الرموز التراثية، كما نرى في قصيدته "المتنبي.. كونٌ في ملامح كائن!"[3] حيث يختار جاسم الصحيّح نقطة البدء لحديثه عن المتنبي من لحظة نبويّة تستلهم قصة موسى– عليه السلام– في طور سيناء:

سارٍ.. يفتّش بعضهُ عن كلِّهِ

ويلمُّ ما توحي نبوءةُ ليلهِ

متبتّلاً للنفس منطلقاً بها

يجلو صبابة عاشقٍ متألّهِ

لاحت له نارٌ فقال لنفسهِ

ما قاله (موسى الكليمُ) لأهلهِ

ومشى إلى النار/ النبوءةِ حافياً

---

[1] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص43.

[2] انظر ما سبق في هذه الدراسة، ص175–176.

[3] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص119.

لتشبَّ نار الإنتظار بنعلهِ

مختاراً من القصة القرآنية الطويلة بعض أجزائها(وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى* إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى* فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِي يَا مُوسَى* إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى) [سورة طه: 9–12]. ثمة تشابه بين موسى في القصة القرآنية والمتنبي في القصيدة يتمثل في أنّ كليهما كان يتوق إلى المطلق أو الكلّيّ(يفتش بعضه عن كله)، وهو ما نعرفه من قصة موسى في سياق قرآنيّ آخر حين يطلب رؤية ربّه سبحانه (وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ) [سورة الأعراف: 143]، وقد يكون في شخصية موسى القرآنية ما يجعلنا نراه مشابهاً للمتنبي أيضاً في كونه(متبتّلاً للنفس منطلقاً بها)، ولكن ثمة تغييرين مهمّين يحدثهما الشاعر في القصة: يتمثل التغيير الأول في تحويل قول موسى(إني آنستُ ناراً) من كونه خطاباً من موسى لأهله إلى كونه خطاباً من المتنبي لنفسه، فنار الشعر التي ذهب إليها المتنبي جعلته ينفصل عن ذاته لا عن الناس فقط؛ أما التغيير الثاني فقد أحدثه الشاعر على عنصر النار في القصة، فبينما وجد موسى على النار هدىً وكلّم ربّه وعاد إلى أهله، فإنّ المتنبي لم يرجع من رحلته إلى النار(ويعبّر الشاعر عن ذلك بكناية لطيفة "شبّت نار الانتظار بنعله")، وهو ما يشير إلى فرق جوهريّ بين تجربتي النبوة والشعر– في رؤية الشاعر– فالأولى تجربة يتمكن صاحبها من امتلاك الحقيقة، والثانية تجربة يظلّ صاحبها دائم البحث عن الحقيقة:

فمضى على طرق المتاهةِ.. لا ترى

غير القوافي يضطربن برحلهِ

وهذه النظرة إلى التجربة الشعرية على أنها تجربة بحث وتساؤل دائمين، تقطع مع النظرة الرومانسية التي كانت ترى في الشاعر نبياً يمتلك الحقيقة ويُهديها البشر، وهي نظرة يؤكدها جاسم الصحيّح في غير موطن من مواطن شعره، يقول في قصيدة "في آخر الرمق"[1]:

أنا الرسول الذي شبّت عمامتهُ

فُرناً من الشكّ لا كوماً من الخِرَقِ

لمّعتُ بالحكمة البيضاءِ أحذيتي

ممّا أحاذرُ أن أهوي بمنزلَقِ

ولا يخفى حضور رمزيْ النار(فرن الشك) والنعل(الأحذية) في هذين البيتين أيضاً: الأول يشير إلى البحث الحثيث عن الحقيقة وقلق الشكّ والأسئلة، والثاني يشير إلى طول رحلة البحث وكثرة المنزلقات فيها وانعدام اليقين فيها.

[1] الصحيّح: ما وراء حنجرة المغني، ص159.

الطريقة الثانية: المباشرة والاستلهام

والمباشرة "هي ظهور الرمز التراثي بإحدى علاماته(اسم الشخصية، أو ذكر بعض أقوالها، أو حكاية الحدث بطريقة مباشرة).. أما الاستلهام فهو أن تصبح الواقعة التراثية خلفية في فكر الشاعر ووجدانه"[1]، وتعدّ الأمثلة جميعها التي سقناها سابقاً أمثلة على التوظيف المباشر للرمز التراثي.

أمّا الاستلهام فنجد له أمثلة قليلة في شعر أحمد بخيت، في مجموعتيه ***صمت الكليم*** و***جبل قاف***، حيث يحضر الرمزان الدينيّ والصوفيّ حضوراً خفيّاً في بعض القصائد القصيرة، كما في قوله[2]:

أنا هذا

الذي سيكون

كلُّ فتىً

بقدر خُطاهْ

على جبل من الآلامِ

كأسُ خلاصهِ

يُسقاهْ

وُلدتُ لكي

أعيشَ الموتَ

[1] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص277.

[2] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص372.

لكنّي أعيش حياةْ

فقصة المسيح تشكل الخلفية التي تتحرك أمامها هذه القصيدة، وتوحي بها عبارات مثل(جبل من الآلام، كأس خلاصه) وثنائية الموت والحياة، وتحول الموت إلى حياة.

والحقيقة أنّ بخيت وغيره من شعراء الشطرين قلّما استطاعوا أن يوظفوا الرموز بالاستلهام الخفيّ، وكثيراً ما وقعوا في مباشرة كانت تفسد إيحاء القصيدة، كما في قول بخيت[1]:

لقد ناديتُ

حين وهنت

واشتعل الصبا

شيبا

وكان الرزق في المحرابِ

رمزاً يكشفُ الغيبا

وكانت عاقراً

دنياي

ربّي

هب لنا حبّا

فالشاعر هنا لا يزيد على نظم الأحداث الواردة في القصة القرآنية، دون أن يستطيع الذهاب بها أبعد من دلالاتها المعروفة.

[1] بخيت: الأعمال الشعرية، ج1 ص252.

الطريقة الثالثة: تضمين النصوص التراثية

والمقصود بالتضمين إيراد النص التراثيّ أو بعضه ضمن النصّ الشعريّ الجديد، ومن أهمّ النصوص التي وظّفها الشعراء وضمّنوها قصائدهم النصّ القرآنيّ الكريم، كما نجد لدى حسن شهاب الدين في قصيدة "قبضة من أثرها"[1] في العنوان وفي قوله:

فقبضتُ من أثرِ القصيدةِ

غيمةً حجريةً..

وتلوتُ سفرَ الماءِ

حيث يضمّن جزءاً من الآية الكريمة التي تتحدث على لسان السامريّ إذ(قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِّنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَٰلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي) [سورة طه: 96]، ويستبدل بالجزء الآخر قبضةً مختلفة(غيمة حجرية) تشير – في الغالب – إلى القصيدة، التي تصبح جزءاً يمتزج فيه الوحي بالوهم.

كذلك فقد ضمّن الشعراء أحياناً الأمثال، كما فعل محمد عبد الباري في قصيدته "ما لم تقله زرقاء اليمامة"[2]:

قال: اتخذ هذا الظلامَ

خريطةً

" عند الصباح سيحمد القوم السرى"

---

[1] شهاب الدين: أعلى بناية الخليل بن أحمد، ص14.

[2] عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص7.

وهو تضمين للمثل(عند الصباح يحمد القوم السرى) الذي "يُضرب للرجل يحتمل المشقة رجاءَ الراحة"[1]، والشاعر يوظف المثل توظيفاً ذكياً إذ يحوّل الاستغراب الذي يشعر به المتلقي من قوله(اتخذْ هذا الظلام خريطة) إلى ألفة عن طريق مثل مشهور.

ويكثر لدى بعض شعراء الشطرين الحديثين تضمين جمل أو عبارات من الشعر القديم، وربما يكون أكثرهم غراماً بهذا النوع من التضمين الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى، كما نجد في قوله في قصيدة "المتنبي"[2]:

((ولكنّ الفتى العربيَّ)) فينا
غريبٌ، آه يا جدّي، غريبُ...

وهو هنا يحوّر العبارة المضمَّنة فيستبدل ب(فيها) الأصلية التي تشير إلى شعب بوّان في بيت أبي الطيّب المتنبي الشهير[3]:

ولكنّ الفتى العربيّ فيها * غريب الوجه واليد واللسانِ

(فينا)، والدلالة واضحة في التعبير عن الغربة في هذا العصر.

ومن الأمثلة التي يستخدم فيها الشاعر التبديل أيضاً داخل التضمين قوله في القصيدة ذاتها:

((فليتَ هوى الأحبَّة كان عَدْلاً))

إذنْ، لتساقطَتْ عنَّا الذّنوبُ

---

[1] أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، طبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955: رقم (2382) ج2 ص3.
[2] عبد المولى: أقلّ فرحاً، ص69.
[3] البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص384.

((ولكنْ لا سبيلَ إلى وصالٍ))

وأهلُ الوصل لَيْس لهمْ نصيبُ

إذ يبدّل العجز في البيت الأول لأبي الطيّب[1]:

فليت هوى الأحبة كان عدلاً * فحمّلَ كلّ قلبٍ ما أطاقا

ويجعل عجز بيت المتنبي الثاني صدراً لبيته ويبدل العجز[2]:

ومَن لم يعشق الدنيا قديماً * ولكن لا سبيل الوصالِ

ورغم هذه التغييرات فإنّ الشاعر لم يوفق إلى إضافة دلالة جديدة للعبارتين المتضمَّنتين، أو حتى لإقامة علاقة عادية معهما، فبقيتا ناتئتين في جسد قصيدته.

إنّ توظيف الرمز التراثيّ يثري في الغالب القصيدة، لما يمنحه من غنىً دلاليّ، ومن إشراك للمتلقي في خلق القصيدة، لكنّ أحد المزالق التي يقع فيها الشاعر أحياناً أن يثقل كاهل قصيدته بعدد كبير من الرموز التي لا يستطيع خياله لكثرتها أن يقيم بينها علاقات شعرية، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة محمد عبد الباري "ما لم تقله زرقاء اليمامة"[3]، فإضافة إلى رمز زرقاء اليمامة الذي يشكل الخلفية التي تتحرك أمامها القصيدة/ الرؤيا، تتلاحق رموز كثيرة يراها الشاعر في رؤياه للمستقبل:

في الموسمِ الآتي.. سيأكُلُ آدمٌ

تفاحَتَيْنِ

وَذنبهُ لن يُغْفَرا

---

[1] البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص141.

[3] عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص7.

..

وَسَيعبُرُ الطوفانُ مِن

أوطانِنا

مَنْ يُقنع الطوفان ألا يَعْبُرا

..

فَوضى.. وتنبئ كل من مرّت بهم:

سيعود سيفُ القرمطيّ ليثأرا

..

وَسَيُنكرُ الأعمَى عَصاهُ

ويَرتَدِي

نظّارتينِ من السّرابِ لِيبصِرا

سيرَى القَبيلَة وهي تَصلُبُ

عبْدَها

فـ" الأزْدُ" لا زالت تخافُ "الشّنفرَى"

سيرى المُؤذّنَ والإمام

كلاهُما

سيقولُ إنّا لاحِقانِ بقيصرا

..

ناديتُ: يا يَعْقوب

تِلكَ نُبوءَتِي

الغيمةُ الحُبْلَى هُنا لن تُمْطِرا

قالَ: اتّخِذْ هَذا الظلام

خَريطَةً

" **عندَ الصّباحِ سيحمد القَوم السُّرَى**"

لا تَبتَئِس

فالبئرُ يومٌ واحِدٌ

وغداً تأمّركَ الرياحُ على القُرَى

فكما نرى تحتشد الرموز الدينية والإشارات التاريخية(آدم) و(الطوفان) و(القرمطيّ) و(الأزد) و(الشنفرى) و(امرؤ القيس ورحلته لقيصر) و(يعقوب) و(يوسف)، إضافة إلى تضمين المثَل(عند الصباح يحمد القوم السرى)، مما يثقل كاهل النص، ويجعل إقامة علاقة شعرية بين هذه الرموز جميعها ضرباً من المستحيل.

القناع:

القناع هو "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، ولكن بما يشفّ عن رؤية عالم محددة، وبما لا يخفي المنظور الذي تحدِّدُ به هذه الرؤيةُ موقف الشاعر من عصره"[1]. ويمثّل القناع– في الغالب– شخصية تاريخية "يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[2]، وإن كان من الممكن أن يكون القناع "شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة، أو منها جميعاً"[3]. ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية ومع القصة القصيرة في استخدام هذه الوسيلة[4].

وتقوم آلية عمل القناع على تفاعل صوتيْ الشاعر والشخصية التاريخية معاً طوال القصيدة فيفقد كل منهما داخل هذا التفاعل شيئاً من وضعه الأصليّ، ويكتسب وضعاً جديداً، ومن ثم دلالات جديدة، ليكون "معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على حدّ سواء"[5]. ومن مزايا القناع أنه يمنح القصيدة بعداً موضوعياً، ونزعة درامية، ويوفر للقارئ مساهمة أكبر في إبداع القصيدة من جديد[6].

[1] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص215.
[2] عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121.
[3] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص215.
[4] عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121.
[5] عصفور: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص216–217.
[6] فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص293.

في قصيدته "الطوفان"[1] يقدّم عارف الساعدي رؤية جديدة لطوفان نوح– عليه السلام– تخالف الرواية القرآنية المعروفة، وتذكرنا بقصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[2]، فكلتا القصيدتين تستخدمان قناع ابن نوح، وتتحدثان على لسانه، وتقدمان رواية الطوفان من زاوية نظر جديدة تخالف الرواية القرآنية التي يهلك فيها ابن نوح مع الهالكين في الطوفان بسبب كفره بدعوة أبيه الذي يظل يدعوه إليها حتى آخر لحظة قبل الطوفان ويرجوه أن يركب سفينته ولكنه يأبى ذلك، يقول تعالى: (وهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ * قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ) [سورة هود: 45–46]، وحيث يبدو نوح حريصاً على ابنه حتى بعد هلاكه فيدعو الله أن يرحمه ويحقق له وعده بنجاة أهله، ولكنّ الله يجيبه بأنّ ابنه ليس من أهله لأنه لم يؤمن بدعوته (وَنَادَى نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابُنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ * قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلاَ تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنِّي أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ) [سورة هود: 42–46].

في كلتا قصيدتي دنقل والساعدي تتخذ رواية القصة شكلاً مخالفاً، يبدأ هذا الشكل من اتخاذ زاوية نظر مختلفة لرواية الأحداث، فبينما تروي القصة القرآنية الأحداث على لسان الشخص الثالث– إذا استعرنا المصطلح السردي– فإنّ القصيدتين ترويان الأحداث على لسان الشخص الأول، ابن نوح، الذي هو أحد أبطال الحكاية. والانتقال من الراوي الكلي المعرفة إلى الراوي المشارك في الأحداث ينطوي– في الحقيقة– على بُعد هو في جوهر تجربة الحداثة، أعني الانتقال من المطلق إلى الإنسانيّ ومن المسلّم به إلى التجربة.

---

[1] عارف الساعدي: جرة أسئلة، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2013، ص35.

[2] أمل دنقل: الأعمال الشعرية، ص393.

في قصيدة دنقل نرى الطوفان من وجهة نظر ابن نوح فإذا به كارثة ألمّت بالمدينة التي كان الجميع يشتركون فيها فانقسم أهلها إزاءه فريقين: فريق الحكماء الذين يفرّون نحو السفينة وأوّلهم نوح:

ها همُ " الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينةْ

المغنونَ– سائس خيل الأمير– المرابونَ– قاضي القضاةِ

(.. ومملوكُهُ!) –

حاملُ السيفِ – راقصةُ المعبدِ

(ابتهجَتْ عندما انتشلتْ شعرَها المُسْتعارْ)

– جباةُ الضرائبِ – مستوردو شَحناتِ السّلاحِ –

عشيقُ الأميرةِ في سمْتِه الأنثوي الصَّبوحْ!

جاءَ طوفان نوحْ.

ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينةْ.

وفريق الشباب، ومنهم ابن نوح، الذين يحاولون إنقاذ مدينتهم من الغرق:

بينما كُنتُ..

كانَ شبابُ المدينةْ

يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ

ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين.

ويستبقونَ الزمنْ

يبتنونَ سُدود الحجارةِ

عَلَّهم يُنقذونَ مِهادَ الصِّبا والحضارةْ

علَّهم يُنقذونَ.. الوطنْ!

وإذا كان ابن نوح مرتبطاً بالفريق الأول بسبب والده الذي يحاول دون جدوى إقناعه بالفرار من المدينة:

.. صاحَ بي سيدُ الفُلكِ – قبل حُلولِ السَّكينةْ:

" انجُ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!"

قلتُ:

طوبى لمن طعِموا خُبزَهُ

في الزمانِ الحسنْ

وأداروا له الظَّهرَ

يوم المِحَن!

وإذا كانت النهاية بنجاة الحكماء وهلاك الشباب معروفة للجميع، فإنّ تأويل النهاية يختلف عند اختلاف زاوية النظر:

كان قلبي الذي نَسجتْه الجروحْ

كان قلبي الذي لَعنتْه الشُروحْ

يرقدُ – الآن – فوقَ بقايا المدينةْ

وردةً من عَطنْ

هادئاً..

بعد أن قالَ "لا" للسفينةْ

.. وأحبَّ الوطنْ!

لقد حوّل أمل دنقل الرمز إلى سياق جديد، فاستبدل بمعاني الإيمان والكفر الدينية معانيَ الانتماء والخيانة الوطنية، متسقاً في ذلك مع طبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها، والمتصلة أساساً بنقد طبقة فاسدة من طبقات المجتمع يمثلها مَن وصفهم– ساخراً– بالحكماء(المغنون، سائس خيل الأمير، المرابون، قاضي القضاة ومملوكه، حامل السيف، راقصة المعبد، جباة الضرائب، مستوردو شحنات السّلاح، عشيق الأميرة) من جهة، ومديح شباب المدينة الذين يمثلون المنتمين الحقيقيين للوطن في السراء والضراء.

وقد منح استخدام القناع القصيدة درامية مكثفة، تجلت في عدة مظاهر:

أولها: **تعدد الأصوات**، فإضافة إلى صوت ابن نوح يظهر لدينا صوت نوح في:

انجُ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!

وثانيها: **الصراع**، وفي القصيدة صراعان أساسيان أحدهما بين الناجين والهالكين، والثاني بين الهالكين والطوفان، يظهر الصراع الأول في الحوار الذي يجري بين نوح وابنه:

.. صاحَ بي سيدُ الفُلكِ – قبل حُلولِ السَّكينهْ:

" انجُ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!"

قلتُ:

طوبى لمن طعِموا خُبزَهُ

في الزمانِ الحسنْ

وأداروا له الظَّهرَ

يومِ المِحَن!

والصراع الثاني يتجسد في مشهد الشباب وهم يصارعون المياه:

بينما كُنتُ..

كانَ شبابُ المدينةْ

يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ

ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين.

ويستبقونَ الزمنْ...

وثالث المظاهر: **الجمع بين السرد والحوار والوصف والخطاب**، وهو ما يشير إلى الدرامية العالية التي تحققت في القصيدة.

أمّا قصيدة عارف الساعدي، فإنها تبتدئ من اللحظة نفسها التي ابتدأت منها قصيدة دنقل لحظة الطوفان، حيث نرى ابن نوح ينادي أباه وقد ركب السفينة:

ناديتهُ وخيوط الصوت ترتفعُ

هل في السفينة يا مولاي متسعُ؟

ناديتهم كلهم: هل في سفينتكم؟

كأنهم سمعوا صوتي وما سمعوا

ورحتُ أسأله: يا شيخ، قسمةُ مَنْ

نجوت وحدك والباقون قد وقعوا؟

إنّ الطوفان– هنا– هو الطوفان نفسه في القصة القرآنية، ومأساة ابن نوح معه ليست مأساة المتمسكين بالوطن عن إصرار بل مأساة من لم يستطيعوا النجاة بينما نجا الآخرون. يبدو سؤال القصيدة من البداية إنسانياً أخلاقياً: كيف يمكن للإنسان أن ينجو وحده ويترك أخاه الإنسان للهلاك؟ وأي مبرر يمكن أن يشفع له في ذلك؟ ومن ثم يتوجه السؤال لضمير الناجي:

وهل سترتاح؟ هل في العمر طعم ندى

وأنت وحدك والصحراء تجتمعُ؟

إنّ مبرّر نوح– الذي نعرفه من القصة القرآنية– للرضا بهذا الخيار هو كفر قومه بدعوته وفسادهم من جهة، واعتقاده بأنّ في وسعه أن يبتدئ العالم مرة أخرى من جهة أخرى، لكنّ ابن نوح– على عكس أبيه– يرى أن لا شيء يمكن أن يبرّر هذا الخيار، ويخاطب ضمير أبيه:

وكيف تبدأ هذا الكون ثانية

وقد تركت الفتى والموج يصطرعُ؟

أنا صغيرك أقنعني وخذ بيدي

أم أنت بالموت والطوفان مقتنعُ؟

الماء يأكل أحداقي وتبصرني

كيف استرحت وعيني ملؤها هلعُ؟

وهل ستذكر قبل الموت كيف دنا

عيني تضيق وعين الموت تتسعُ؟

وهل تنام وفي عينيك نابتة

عيون طفلك والألعاب والمتعُ؟

أم سوف تنساه مزروعاً بخاصرة

الطوفان يركله الطوفان والفزعُ؟

والشاعر يحاول أن يثبّت كاميراه على مشهد غرق ابن نوح، ملتقطاً له عدة لقطات متتابعة ليستثير عواطف الأب وضميره، فنرى الابن في اللقطة الأولى يصارع الموج، ثم نراه والموج قد تغلب عليه والماء يتغلغل إلى عينيه اللتين تمتلئان خوفاً وهلعاً، ويثبّت الشاعر الكاميرا على عينيْ ابن نوح طوال المشاهد فنراهما تضيقان(تعبيراً عن زيغ البصر) أولاً تحت تهديد الماء ثم تتسعان اتساع الموت أخيراً، وفي كل ذلك يستمر الخطاب موجهاً في كل بيت إلى الأب(كيف تبدأ هذا الكون ثانية وقد تركت الفتى؟، أنا صغيرك أقنعني وخذ بيدي، كيف استرحتَ؟، هل ستذكر؟، هل تنام؟، أم سوف تنساه؟). وينجح الشاعر– بهذا المزج بين تصوير لحظة الغرق، وبين استثارة أسئلة الضمير المتتابعة– في أن يقود دفة القصيدة نحو إثارة سؤال جوهري: هل يمكن أن يأتي خلاص البشرية من دمارها؟ وأيّ ضمير بشريّ سيتحمل هذا الخلاص؟

يسترجع ابن نوح– في لحظة اقتراب الموت– شريط حياته، مركزاً على علاقته بأبيه، ويبدأ الاسترجاع من الفترة الأخيرة التي توترت فيها العلاقة بين الأب وابنه بسبب ضيق الأب التقيّ الورع بابنه:

يا شيخَ ذاكرتي الأولى ويا أبتي

ويا الذي ضاق بي تقواه والورعُ

وهذا الاختيار لبداية الاسترجاع، والتأكيد على وصف نوح بالتقوى والورع، يشير إلى التفسير الذي يقدمه ابن نوح لحادثة الطوفان، فالطوفان لم يحدث لأنّ الناس كانوا كفاراً، بل لأنّ المؤمنين

الورعين كانوا أضيق أفقاً وأكثر نزقاً وضيقاً بإخوتهم الأقل منهم إيماناً، رغم ما يجمعهم بهم من ذكريات حميمة، يجسدها ابن نوح من خلال علاقته بأبيه (التي هي مجرد رمز لعلاقة كل واحد من الناجين بأهله من الهالكين):

أكتافك السمر يا ما قد غفوت بها

وصدرك الفرح المنسي والوجعُ

كل التفاصيل مرت في مخيلتي

البيت والأهل والأشجار تجتمعُ

صدى غراماتي الأولى وأسئلتي

والقبلة البكر والأسرار والخدعُ

هنا محاولة لوضع الذكريات الحميمة والروابط الإنسانية البسيطة في مقابلة الأفكار التطهرية المتطرفة التي تؤمن بأنّ في وسعها أن تتخلص من الحاضر الفاسد– بنظرها– وتبني على أنقاضه حاضراً جديداً نقياً. وتبلغ المواجهة ذروتها في اللحظة التالية:

مرت سريعاً عليّ الناسُ والتصقوا

في دمعتي، وعلانا الموج فانشلعوا

والتعبير ب(التصقوا في دمعتي) يجسد بعمق التوحد الإنساني البسيط الذي تنسجه الذكريات اليومية(مرت عليّ الناس) ومواجهة المصير المحدق، لكن هذا التوحد يمزّقه الموج العارم، ويأتي التعبير باللفطة العامية(انشلعوا) شديد الإيحاء على هذا التمزق الذي حدث في الجسم البشري لحظة الطوفان. لكنّ ابن نوح حريص على تقديم تفسيره وتحليله لما حدث:

كل الحكايات يا مولاي تبصرها

وتزدريها.. لهذا حزنُنا جشِعُ

إنّ نوحاً لا يجهل الحكايات التي ترمز للروابط الإنسانية والذكريات الحميمة، ولكنه يزدريها، ونوح هنا يرمز إلى كل فكر جذريّ يزدري الروابط البسيطة بين البشر لمصلحة الإيديولوجيا التي يتبنّاها. وابن نوح يصف هذا النوع من الأفكار– الذي عادة ما يتدثر بلباس التقوى والورع والحزن على مصير الناس– بأنه(حزن جشع)، ويستمرّ ابن نوح في تقديم رؤيته للطوفان، لتتحول إلى ما يشبه الحِجاجَ الفكري:

أنت الذهبتَ بعيداً عن مواسمنا

لتصنع الكون لا خوفٌ ولا طمعُ

ماذا صنعت وهذي الناس ثانية

من كل ليل إلى سوءاتهم رجعوا؟

فإذا كان القصد من الطوفان هو تطهير الأرض من السوء والفساد، وصنع عالمٍ لا خوف فيه ولا طمع، فإنّ الطوفان يبدو فاشلاً في مسعاه إذ الناس قد عادوا بعد الطوفان إلى سوءهم وفسادهم كرّة أخرى.

يتابع ابن نوح حديثه عن مرحلة ما بعد الطوفان، محاولاً فضح النخبة المتطرفة بالمقارنة بين أفكارها وأقوالها قبل وقوع الطوفان وأفعالها بعده:

صاغوا ملامح موتٍ لا يليق بنا

وحزمةً من منافٍ فوقنا وضعوا

وأورثوا كل شيب الأرض في دمنا

متنا كثيراً.. وقالوا: موتكم جُرَعُ

لأجل مَن أنت يا مولاي ترفضني

لأجلهم؟ أكلوا الدنيا وما شبعوا

وها هم زرعوا الأنهار خيط دم

وكم حصدناه في صمتٍ وكم زرعوا

لكنّ متابعة ابن نوح الحديث بعد موته، توقع القصيدة في مزلق خطير، وتفسد في الحقيقة الوسيلة الفنية التي وُظّف من خلالها في القصيدة، أعني وسيلة القناع؛ إذ إنّ الصوت الذي يتابع الحديث في الحقيقة– بعد موت ابن نوح– هو صوت الشاعر، وهو ما يجعل أحد صوتيْ القناع يطغى على الصوت الآخر[1]. فلا يمكن أن يكون الحديث التالي موجّهاً من ابن نوح– بعد موته– إلى أبيه:

ماذا صنعت إذاً مولاي؟ معذرةً

كلي سؤال، وشكي كله بقعُ

هل اقتنعتَ بهذا الكون يا أبتي

---

[1] في قصيدة أخرى تحمل العنوان ذاته " الطوفان" يحاول نجاح العرسان أن ينظر للطوفان من زاوية أخرى، فيقول:

من بالسفينةِ

من في نوح لا يثقُ

هم فتية آمنوا

لكنهم غرقوا

كذّبتَ ظنكَ

لما عاهدوكَ

وهم لكل ظنك فيما عاهدوا

صدقوا..

ورغم البداية المبشرة باقتراح رؤية جديدة للطوفان فإن الشاعر يخفق بعدها في الإمساك بخيوط الرمز، وتتحول القصيدة إلى قصيدة ذاتية، يستخدم فيها الشاعر أيضاً رموز " زينب" حفيدة الرسول (ص) و " إبراهيم والمسيح" (ع)، و" علي بن أبي طالب" (رض)، دون القدرة على إقامة علاقات حقيقية بينها. راجع : العرسان: فرصة للثلج، ص34 وما بعدها.

أم نـهر حزنٍ لـهذا الشيب يرتفعُ؟

يا كم بكيتُ عليك الآن يا أبتي

فقد غرقتَ كثيراً عندما طلعوا

إنـي لأبصر فـي عينيك يا أبتي

أشجار خوفٍ بلا خوفٍ ستقتلعُ

وقد رأيتك ندماناً ومنكسراً

وفوق حزنك ينمو سكّرٌ ورعُ

وإذا كان نوح يبدو حزيناً منكسراً بعد الطوفان، وقد اكتشف فساد الناجين معه، وعودتهم للظلم والفساد، وصعودهم "على كتفيه"، ويظهر وقد سيطر عليه الندم، فإنّ صوت الابن يعزّي أباه ويطلب منه البقاء للإصلاح، لكن ليس الإصلاح الجذري التطهيريّ، بل الإصلاح الذي يصفه الصوت ب"نصف طوفان":

نحتاجك الآن للطوفان ثانيةً

فربما نصفُ طوفانٍ وننتفعُ

فاصنـع سفينتك الأخرى وخذ بيدي

فإننـي الآن بالطوفان مقتنعُ

وهذا ال"نصف طوفان" يبدو هو "الطوفان" المقنع لابن نوح، أو للشاعر في حقيقة الأمر، وهو ما يعادل الإصلاح التدريجي لما في أي مجتمع من فساد.

ورغم الرؤية الإنسانية المتسامحة في القصيدة، فإنّ الباحث يرى أن الجزء الأخير منها قد أفسد كيانها الفنيّ، وقد كان يمكن للشاعر أن يكتفي بالجزء الأول من القصيدة الواقع قبل موت ابن

نوح، وكان يمكنه البحث عن حلول فنية أخرى لمرحلة ما بعد موته، كاختتام القصيدة– مثلاً– بعد هذا البيت:

أنتَ الذهبتَ بعيداً عن مواسمنا

لتصنع الكون لا خوفٌ ولا طمعُ

بنهاية مفتوحة توجّه السؤال من ابن نوح لأبيه إن كان مسعاه قد نجح أم لا، كما في هذا البيت المقترح:

هل طهّر الماءُ ما في الأرض من بقعٍ

أم ما تزال على وجناتها البقعُ؟

أو ما شابهه، وسيكون معلوماً للقارئ جواب مثل هذا السؤال، إذ كل التاريخ شواهد ودلائل على أنّ مسعى نوح لم ينجح، وأنّ الشرّ أكثر تأصلاً في الطبيعة من أن يقتلعه طوفان.

لقد منح استخدام وسيلة القناع قصيدة الساعدي– على نحو ما رأينا في قصيدة دنقل– عدة مزايا إيجابية أهمّها الدراميّة، ومن سمات التفكير الدراميّ: الموضوعية وقد كان من الصعب على الشاعر– في سياقنا– أن ينقد الأفكار المتطرفة في واقعنا المعاصر مع الاحتفاظ للقصيدة بفنيتها لولا اصطناعه وسيلة القناع التي وفرت له قدراً كبيراً من الموضوعية؛ وكذلك الحركيّة والصراع، وقد رأينا في القصيدة ألواناً من الصراع، منها ما هو داخليّ ومنها ما هو خارجيّ، فالداخليّ كالصراع الذي يفترضه ابن نوح داخل نفس أبيه:

كيف استرحت وعيني ملؤها هلعُ؟

وهل ستذكر قبل الموت كيف دنا

عيني تضيق وعين الموت تتسعُ؟

وهل تنام وفي عينيك نابتة

عيون طفلك والألعاب والمتعُ؟

والخارجيّ كالصراع الذي وضّحناه– أعلاه– بين العلاقات الإنسانية والفكر الجذريّ وقد لاحظنا تجسّدها في مشهد تمزيق الموج للجسم البشريّ المتحد ببعضه:

مرت سريعاً عليّ الناسُ والتصقوا

في دمعتي، وعلانا الموج فانشلعوا

والتجسيد هو أحد سمات التفكير الدرامي الأساسية "فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد، لأن الدراما، أي الحركة، لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة"[1]، وقد رأينا طوال القصيدة أنّ الأفكار والمعاني تتجسد من خلال صور ومشاهد شعرية محسوسة. وبذلك تقدّم قصيدة "الطوفان" نموذجاً على بنية القصيدة الطويلة التي توظّف الدراما توظيفاً ناجحاً[2].

[1] إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص281.

[2] حول القصيدة الطويلة وارتباطها بالنزعة الدرامية، انظر: المرجع نفسه، ص240 وما بعدها.

الخاتمة

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- تتجلى إنجازات الحداثة الشعرية العربية– منذ منتصف القرن العشرين– في تطوير القصيدة، في سمات محددة قابلة للتعيين، سواء على صعيد المضمون أم على صعيد الشكل والأسلوب. أهمّ هذه السمات على صعيد المضمون تغير الرؤيا/ الرؤية الشعرية والموقف الشعريّ، وعلى صعيد الأسلوب تغير اللغة واللهجة والصورة والرمز الشعرية.
- القالب الشعريّ مصطلح أكثر مناسبة للتعبير عمّا يسمّيه النقّاد عادة بالشكل الشعريّ. وأهمّ القوالب التي ظهرت في الشعرية العربية، وما زالت حية: قالب الشطرين، وقالب التفعيلة، وقالب قصيدة النثر. أمّا الشكل الشعريّ فخاصّ بكل قصيدة، وهو مرتبط ارتباطاً عضوياً بمضمونها.
- أحد التغييرات الجوهرية التي حدثت في قصيدة الشطرين الحديثة تتعلق ببناء الجملة، وبالأخص التحرر من خاصية "الوقف المزدوج" في نهاية كل شطر. وقد أدى تحرر الجملة إلى مرونة أكبر في الشكل لتطوير أدواته التعبيرية.
- كان تأثير حركة الحداثة الشعرية واضحاً في الشعر الحديث المكتوب بقالب الشطرين، خصوصاً في ربع القرن المنصرم، وظهرت معظم سمات القصيدة الحداثية في قصيدة الشطرين الحديثة، سواء على صعيد الرؤية/ الرؤيا والموقف الشعريّ، أم على صعيد الأدوات الشعرية من لغة وصورة شعرية ورمز شعريّ.
- لم يكن القالب الشعريّ عائقاً أمام قصيدة الشطرين لتستوعب التغيرات التي طرأت على الأدوات الشعرية، فرأينا بنية قصيدةٍ حديثةً، ولغة حديثة، وجملة حديثة، وتصويراً حديثاً،

واستخداماً حديثاً للرمز وتقنياته المعقدة كتقنية القناع، دون أي مشكلة قد يكون سببها نظام الشطرين.

- لم يكن القالب الشعريّ عائقاً أما شعراء قصيدة الشطرين المحدثين، للدخول في قلب تجربة الحداثة، مما يعيد طرح السؤال حول علاقة الحداثة بالقالب الشعريّ، ويفنّد إصرار كثير من الحداثيين- شعراء ونقاداً- على تهميش القصيدة الشطريّة، وعدّها خارجة عن إطار العصر وروحه.
- استطاع شاعر الشطرين الحديث أن يتفاعل بأصالة مع منجزات الحداثة الشعرية، وينتقي منها ما يتناسب ورؤيته ومرجعياته التراثية، فلم نجد لديه اهتماماً كبيراً بتوظيف الأسطورة – مثلاً- في مقابل اهتمامه الواضح بالرمز التراثيّ والدينيّ، وهو ما يؤشر على تحول في المرجعيات الشعرية.
- لم تكن مرجعيات شاعر الشطرين الحديث الأجنبية مقتصرة على الغربية، بل ظهر تأثير واضح للمرجعيات الشرقية، خصوصاً من الأدب الفارسيّ.
- أظهر شاعر الشطرين الحديث- في بعض الأحيان- نكوصاً عن الحداثة، فاتخذ موقف الفخر والتمركز حول الأنا، وارتفعت لهجته حتى ارتدّت- أحياناً- إلى لهجة خطابية منبريّة.
- أظهر شاعر الشطرين الحديث- في بعض الأحيان- عدم ثقة في تعامله مع الأدوات الشعرية الحديثة، التي تميل إلى الإيحاء، وتحيّد ذات الشاعر، مرتدّاً إلى أدوات شعرية قديمة تتوخى الوضوح، وتجعل من ذات الشاعر مركزاً للحقيقة، وهو ما أضعف موقفه الحداثيّ.

قائمة المصادر والمراجع

أ) المصادر(دواوين شعرية)

1. بخيت، أحمد: الأعمال الشعرية، القاهرة، دار كليم للنشر والتوزيع، 2012، ج1. ويضمّ المجموعات الشعرية التالية:

_ وداعاً أيتها الصحراء، 1998.

_ شهد العزلة، 1999.

_ صمت الكليم، 2002.

_ الليالي الأربع، 2007.

_ جبل قاف، 2012.

2. البغدادي، محمد: ما لم يكن ممكناً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004.

3. الثبيتي، محمد: ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة: بيروت، مؤسسة دار الانتشار العربي، 2009.

4. الساعدي، عارف:

_ عمره الماء، بغداد، دار نخيل، 2009.

_ جرة أسئلة، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2013.

5. الصحيّح، جاسم:

_ نحيب الأبجدية، الطائف، نادي الطائف الأدبي، 2003.

_ ما وراء حنجرة المغني، الرياض، الدار الوطنية الجديدة، 2010.

6. شهاب الدين، حسن:

_ متوج باسمي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008.

_ أعلى بناية الخليل بن أحمد، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2012.

7. عبد الباري، محمد: مرثية النار الأولى الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2013.

8. عبد المولى، محمد علاء الدين: أقلّ فرحاً، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999.

9. العرسان، نجاح: فرصة للثلج، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2012.

10. مجبل، أجود:

_ محتشد بالوطن القليل، بغداد، دار نخيل، 2009.

_ يا أبي أيّها الماء، بغداد، شركة نورس للطباعة، 2012.

11. المطروشي، حسن:

_ لديّ ما أنسى، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2013.

_ قيامات قصائد مقروءة في فيديو، مختارات صالون ميس الثقافي، (2013/3/27):
http://www.youtube.com/watch?v=xM-PLnTKP8o

12. مهدي، بسام صالح: التفاتة القمر الأسمر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001.

ب) المراجع

1. أدونيس، علي أحمد سعيد:

_ مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، 1971.

_ زمن الشعر، ط2، بيروت، دار العودة، 1978.

2. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي، د. ت.

3. بدران، عبد الحميد محمد: المقطعات الشعرية أصولها وسماتها الفنية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع 11، 2011.

4. البرغوثي، تميم: مقام عراق، القاهرة، دار أطلس، 2005.

5. البرقوقي، عبد الرحمن: شرح ديوان المتنبي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986.

6. برونل، هنري: أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ترجمة محمد الدنيا، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005.

7. البغدادي، محمد: قصيدة الشعر تسترد آباءها، مجموعة مقالات حول حركة قصيدة الشعر، (2012/12/29):

http://www.forum.iraqgreen.net/modules.php?name=News&file=article&sid=29854

8. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- 3 الشعر المعاصر، ط3، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2001.

9. ثامر، فاضل: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.

10. الجواهري، محمد مهدي: الأعمال الشعرية الكاملة، بغداد، دار الحرية، 2008.

11. الجيوسي، سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: ت. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.

12. الخال، يوسف: الحداثة في الشعر: دار الطليعة، بيروت، 1978.

13. خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، بيروت، دار نلسن، 2009.

14. دنقل، أمل: الأعمال الشعرية، ط3، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1987.

15. السعافين، إبراهيم: لهب التحولات دراسات في الشعر العربي الحديث، دبي، العالم العربي للنشر والتوزيع، 2007.

16. سعيد، خالدة:

_ البحث عن الجذور، بيروت، دار مجلة شعر، 1960.

_ حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث: بيروت، دار العودة، 1979.

13. السياب، بدر شاكر: ديوان السياب: بيروت، دار العودة، 1974.

17. شبلي، عمر: حافظ الشيرازي بالعربية شعراً، بيروت، منشورات اتحاد الكتاب اللبنانيين، 2006.

18. درويش، محمود:

_ أثر الفراشة، ط2، بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2009.

_ الأعمال الجديدة، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2004.

19. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، بيروت، دار الجيل، 1981.

20. زياد، صالح: بينيات الصمت وبوابة الريح، جريدة الجزيرة، ع317، 2010/07/01.

21. الشرع، علي:

_ بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987.

_ لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث: جامعة اليرموك، إربد، 1991.

22. الشيرازي، حافظ: أغاني شيراز، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2005.

23. الصكر، حاتم محمد: مرايا نرسيس، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1999.

24. ضرغام، عادل: الظل- أو قرين الثبيتي(1)، جريدة الجزيرة، ع178، 2006/11/27.

25. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، بيروت، دار الفكر، 1993.

26. طراد، جورج: على أسوار بابل صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر تجربة يوسف الخال، بيروت، رياض الريس للنشر والتوزيع، 2001.

27. عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي، القاهرة، دار غريب، 2006.

28. العجلوني، نايف: "الحداثة والحداثية المصطلح والمفهوم"، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج14، ع2، 1996.

29. العرموطي، علاء الدين: تجليات القرين في الشعر العربي الحديث، أطروحة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 2008.

30. عزام، محمد: الحداثة الشعرية: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

31. العسقلاني، أبو الفضل أحمد بن علي بن حجر: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، القاهرة، دار هجر، 2008.

32. عصفور، جابر: رؤى العالم تأسيس الحداثة العربية في الشعر، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008.

33. فهمي، أحمد: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، 2012.

34. قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، ط17، بيروت- باريس، منشورات نزار قباني، 2007.

35. عباس، إحسان:

_ اتجاهات الشعر العربي المعاصر: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، 1978.

_ فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، د.ت.

36. العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية: رام الله، دار الشروق، 2003.

37. قباني، نزار: الأعمال النثرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، د. ت.

38. المقالح، عبد العزيز: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، بيروت، دار العودة، 1981.

39. الملائكة، نازك:

_ ديوان نازك الملائكة، بيروت، دار العودة، 1997.

_ قضايا الشعر المعاصر، ط5، بيروت، دار العلم للملايين، 1967.

40. مهدي، بسام صالح: حركة قصيدة الشعر، دمشق، دار التكوين، 2010.

41. موريه، صموئيل:

_ الشعر العربي الحديث 1800-1970: دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

_ حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: عالم الكتب، القاهرة، 1969.

42. ياسودا، كينيث: واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، ترجمة محمد الأسعد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999.

Abstract

Poetic Modernity and Two-hemistich Poem

Prepared by:

Abdallah Amin Abdel Rahman Abushmaes

Supervised by:

Prof. Khalil Mohammad El-Sheikh

This study embarks upon clarifying the impact of the Poetic Modernity Movement which began in the middle of the twentieth century on the Two-hemistich Poem. To achieve this objective, the study endeavors to identify the concept of poetic modernity and highlight its features on both the form and the content level. These features are related to basic changes in poetic vision, attitude and tone, and language, image and symbol.

Since the aim of the current study is practical rather than theoretical, it then examines modern poetry texts written in the form of the two-hemistich poem by selecting twenty poetry collections for twelve Arab poets most of which were published during the past fifteen years and three of which are much older. It tries to track the impacts and features of poetic modernity in the poems of the selected collections through three main axes which are the poem structure, the image and symbol. The study adopts a two-part mythology: an analytical part that aims at analyzing the texts and approaching them from the inside, and a comparative part that compares

the two-hemistich poems to the free verse poems which have some features in common attempting to figure out to which extent the two-hemistich poem writers were able to achieve the poetic modernity.